

La penosa manía de escribir:

Ramón Gómez de la Serna en la revista *Saber Vivir*, 1940-1956



Fundación Espigas

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fueron creados en 1993, con el fin de hacer un aporte a la profesionalización del medio artístico en el país. Su fondo documental, cuenta hoy con más de 200.000 documentos entre libros, catálogos de museos, galerías y remates, diarios y revistas, epistolarios y una fototeca de más de 30.000 imágenes, y se ha constituido en un referente para los investigadores de la historia del arte en la Argentina.

Una de sus líneas de acción como camino posible de acceso del público al acervo documental es el Programa Editorial que se concretó en el año 2000 con la presentación del libro *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, editado en forma conjunta con el Fondo Nacional de las Artes.

El Programa Editorial de Fundación Espigas tiene como objetivo encarar diversos trabajos de investigación de sus archivos, ubicando su contenido en otro contexto, logrando así lecturas que otorguen nuevos enfoques sobre aspectos no abordados en nuestro medio.

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de Administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Vicepresidenta 1°

Teresa María A. L. de Bulgheroni

Vicepresidente 2°

Luis Fernando Bénédict

Secretario

Alejandro Gorodisch

Prosecretaria

Adriana Rosenberg

Tesorero

Gabriel Vázquez

Vocales

Salvador Luis Carbó

Claudia Caraballo de Quentin

Eduardo Grüneisen

Raúl Naón

Gabriel Wertheim

Vocal emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación general

Marina Baron Supervielle

Asesora de Proyectos especiales

Patricia M. Artundo

Bibliotecóloga

Analia Trouvé

Asistencia general

Adriana Donini

FUNDACIÓN ESPIGAS

Av. Santa Fe 1769 1er piso

C1060ABD Buenos Aires - Argentina

arte@espigas.org.ar

www.espigas.org.ar

La penosa manía de escribir

Ramón Gómez de la Serna en la revista *Saber Vivir*,
1940-1956

La penosa manía de escribir Ramón Gómez de la Serna en la revista *Saber Vivir*, 1940-1956

Introducción, investigación, selección y organización

Martín Greco

Ensayos

Martín Greco y Jerónimo Ledesma

Coordinación ejecutiva

Marina Baron Supervielle

Producción editorial

Patricia M. Artundo

Candelaria Artundo

Fotografía

Oscar Balducci

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Impresión

Ronor®

Foto de tapa:

LA ATALAYA. Ramón Gómez de la Serna
en su escritorio en Buenos Aires, 1947,
copia de época, gelatina de plata, 240 x 180 mm.
Archivo Carmen Valdés.

Realizado con el apoyo del Fondo Metropolitano de la Cultura,
las Artes y las Ciencias del Ministerio de Cultura del GCBA.

FONDO METROPOLITANO
de la Cultura, las Artes y las Ciencias



Buenos Aires
Gobierno de la Ciudad

La penosa manía de escribir

Ramón Gómez de la Serna en la revista *Saber Vivir*,
1940-1956

Martín Greco

Introducción, investigación, selección y organización

Con un texto de Jerónimo Ledesma

Edición al cuidado de Patricia M. Artundo

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**

Buenos Aires
2009



Agradecimientos

Gladys Dalmau de Ghioldi
Juan Carlos Albert
Carlos García (Hamburgo)
Claudia Fernández de Greco
Alejandro Parada
Pablo Sofovich
Ioana Zlotescu

Malba-Fundación Costantini

Gómez de la Serna, Ramón

La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir **1940-1956**
Ramón Gómez de la Serna ; Martín Greco ; Jerónimo Ledesma; contribuciones de
Jerónimo Ledesma. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, **2020**.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN **978-987-1398-32-4**

1. Artes Plásticas. I. Greco, Martín. II. Ledesma, Jerónimo. III. Ledesma, Jerónimo, colab.
IV. Título.
CDD **730.92**

Para todo el material de Ramón Gómez de la Serna
© Gladys Dalmau de Ghioldi

Introducción, investigación, selección y organización
© Martín Greco

De su texto
© Jerónimo Ledesma

De la presente edición
© 2009. Fundación Espigas

Índice

Presentaciones

- 9 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
- 11 Patricia M. Artundo, Asesora de Proyectos especiales de Fundación Espigas

Ensayos

- 15 Martín Greco
Un ser de otro mundo: Ramón Gómez de la Serna en la Argentina
- 37 Jerónimo Ledesma
La revista perdida: Saber Vivir, 1940-1956

Ramón en *Saber Vivir*. Antología de textos

- 59 *Ramonismo y cuentos inéditos*
- 89 *Apuntes sobre el circo*
- 127 *Ensayos sobre arte y cultura*
- 171 *Retratos de pintores y escritores*
- 217 *Textos sobre España y América*
- 237 *Escritos autobiográficos y religiosos*

- 273 Ramón y Carmen Valdés

- 299 Cronología

- 309 Artículos publicados en *Saber Vivir*

- 317 Libros, revistas, artículos y fotos

- 349 Bibliografía

- 355 Índice onomástico

El Centro de Documentación para la Historia de las Artes Plásticas en la Argentina de Fundación Espigas se creó en el año 1993 y cuenta en la actualidad con un importante fondo documental constituido en gran parte por archivos de numerosos artistas, críticos e historiadores.

Archivos como el de Antonio Berni, Alberto Collazo, Mario A. Canale, Atalaya, Lucrecia Oliveira Cesar de García Arias, Alfredo Guttero, Faustino y Romualdo Brughetti, Francisco Llobet, el archivo fotográfico de Jorge Romero Brest, los archivos de las galerías como Witcomb, Pizarro y Bonino, entre muchos otros, son el resultado de donaciones y adquisiciones así como de búsquedas minuciosas y en muchos casos del azar.

Con la particularidad de reunir testimonios, actividades, trayectorias y conexiones del campo artístico, estos archivos resultan ser un material excepcional para todo trabajo de investigación y permiten descubrir nuevos aspectos sobre el arte en nuestro país, así como confirmar o rebatir otros.

En 2004, gracias a las gestiones realizadas por la señora Elsie K. de Rivero Haedo (Virginia Carreño), Fundación Espigas incorporó el archivo personal de Carmen Valdés, periodista y también promotora de actividades artísticas en el país cuya actividad cubre un arco de tiempo desde fines de los años 30 hasta fines de la década del sesenta.

En este archivo, Ramón Gómez de la Serna es uno de los escritores mejor representados. Allí es posible identificar un Fondo compuesto por 96 cartas que cubren el período 1940-1961, tarjetas postales, material documental que reunió para algunos de sus artículos, 10 manuscritos, recibos de pago, diagramación de la revista para la publicación de sus artículos, fotografías, etc.

Por su volumen, calidad, variedad y riqueza de los documentos que componen el Fondo Ramón Gómez de la Serna del Archivo Carmen Valdés, se lo considera uno de los más importantes referidos al escritor español existente en la Argentina. Sobre todo teniendo en cuenta que en los últimos años, la venta pública de sus manuscritos ha desperdigado sus originales, en muchos casos, quedando en manos privadas.

Durante los años en que se editó la revista *Saber Vivir*, Ramón colaboró en casi todos los números publicados. En consecuencia, esta revista constituye un documento fundamental para profundizar el conocimiento de la obra del escritor español.

Prosiguiendo con el programa editorial iniciado por Fundación Espigas, en el año 2000 y gracias al trabajo de producción editorial realizado por Patricia M. Artundo y a la excelente investigación de Martín Greco, además de la colaboración de Jerónimo Ledesma, ponemos hoy a disposición del público textos inéditos brindando una mirada adicional de este particular archivo, en el que se destaca la relación que el escritor Ramón Gómez de la Serna mantuvo con la revista.

Manifiestamos nuestro especial reconocimiento y agradecimiento a Gladys Dalmau de Ghioldi. Agradecimiento que hacemos extensivo al Fondo Nacional de las Artes, al Fondo Metropolitano de las Artes y las Ciencias de la Ciudad de Buenos Aires, a la Fundación Bunge y Born y al Centro Cultural España en Buenos Aires así como a la señora Elsie K. de Rivero Haedo.

Mauro Herlitzka
Presidente
Fundación Espigas

Aunque hoy en día Carmen Valdés (1909-2004) es una figura poco recordada, sin embargo, ella fue una activa participante de la vida artística y cultural de nuestro país durante el período 1940-1970. Además de haber estado ligada a artistas y escritores, fue una de las fundadoras de la Asociación Amigos del Museo de Arte Oriental y gestora de innumerables exposiciones. Fue también el *alma mater* de la revista *Saber Vivir* y de la Galería de arte homónima. Consciente de su valor, Carmen Valdés se encargó de preservar la integridad de su archivo que en la actualidad integra el acervo del Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de Fundación Espigas.

El Archivo se compone de un total de 27.145 documentos. En él se destacan manuscritos originales de diversos autores (poemas, cuentos, artículos, notas, etc.), correspondencia pasiva y activa, dibujos y pinturas originales, fotografías de obras y de exposiciones, libros y catálogos, maquetas para la edición de libros, antecedentes de exposiciones (como la de Artistas Argentinos en Washington, 1948) y más de 500 afiches de exposiciones de la propia galería como de otras que le fueron contemporáneas.

El Fondo de la revista *Saber Vivir* (Buenos Aires, 1940-1956) tiene un lugar central en el Archivo. Dirigida por José Eyzaguirre, con Valdés como secretaria y luego como subdirectora, la revista ocupó un espacio de relevancia en la vida artística y cultural de Buenos Aires. Pero también, en el despliegue de su actividad se proyectó hacia todo el país y hacia el exterior; esto último, en cuanto se abrió a la colaboración de escritores y artistas latinoamericanos y de españoles exiliados en la Argentina. En sus páginas recibió las firmas de intelectuales, escritores y artistas más relevantes del período: Jorge L. Borges, María Rosa Oliver, Eduardo Mallea, Oliverio Girondo, Norah Lange, Victoria Ocampo, Manuel Mujica Lainez, Osvaldo Svanascini, Julio Rinaldini, Guillermo de Torre, Amado Alonso, Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna, Joan Merli, Lorenzo Varela, Alberto Lagos, Grete Stern, Annemarie Heinrich, Antonio Berni, Raquel Forner, Héctor Basaldúa, Luis Seoane, Carybé, los brasileños Mário de Andrade, Cândido Portinari, Newton Freitas y Lidia Besouchet, por mencionar sólo unos pocos nombres entre la gran cantidad de figuras que tuvieron una destacada y a veces prolongada relación con la revista.

En este sentido, el caso de Ramón Gómez de la Serna es paradigmático, ya que él está representado con más de 200 documentos originales que delinear toda su relación con la revista. Además de constituir uno de los registros más importantes de su producción durante su larga permanencia en la Argentina, estos documentos permiten conocer su forma de trabajo y la arquitectura de sus textos. Esto último, sin lugar a dudas, uno de los puntos más significativos a la hora de acercarse a los mecanismos de creación literaria de un escritor.

La publicación de *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956* es un paso adelante en lo que hace a la difusión pública del Archivo Carmen Valdés y, en particular, de *Saber Vivir*. Sin embargo, sigue siendo un Archivo a explorar y a redescubrir. Fundación Espigas espera nuevas respuestas a este desafío.

Patricia M. Artundo
Asesora de Proyectos Especiales
Fundación Espigas



Ensayo I

Un ser del otro mundo Ramón Gómez de la Serna en Argentina

Martín Greco

*Escribir es un lanzamiento, es como tirarse de un
rascacielos.*

Ramón Gómez de la Serna¹

La edición de las obras completas de Ramón Gómez de la Serna consta de veinte tomos de unas mil páginas cada uno. Proporciona el mapa hasta hoy más ajustado del continente inmenso del autor. En la incesante producción de artículos, prólogos, conferencias y libros, los textos iban y venían de un medio a otro con curiosas reelaboraciones a lo largo de los años. Muchos volúmenes fueron construyéndose con estos procedimientos, no sólo las colecciones de biografías, cuentos y miscelánea, sino también las novelas y la autobiografía, pese a que las condiciones editoriales no siempre le permitían reunir en volumen cuanto él hubiera deseado: Ramón era más veloz que todos sus editores juntos. Por ello, queda aún mucho material desconocido, el caudal de textos dispersos en la prensa periódica, que esperan la ocasión de ser rescatados del olvido y abren una *terra incognita* apenas divisada.

Al mismo tiempo, permanecen también ignoradas vastas zonas de su trayectoria intelectual, en especial los veintiséis años transcurridos en Buenos Aires (del 24 de septiembre de 1936 al 12 de enero de 1963), que suelen ser considerados en bloque, como una gran tiniebla en la que se entrevé poco y mal. Así pues, cualquier estudio sobre las intervenciones de Ramón en el campo intelectual de la Argentina debe comenzar por una sucinta periodización. Es posible establecer cuatro etapas:

- 1) desde aproximadamente 1920 hasta 1935, antes del establecimiento de Ramón en Buenos Aires;
- 2) desde el estallido de la guerra civil española, cuando Ramón se exilia en Argentina, hasta el final de la segunda guerra mundial: 1936-1945;
- 3) durante las dos presidencias de Juan Perón, 1946-1952 y 1952-1955;
- 4) después de la caída de Perón hasta la muerte de Gómez de la Serna: 1956-1963.

1920-1935: El hambriento número uno de España

Ramón Gómez de la Serna comienza sus relaciones con la Argentina mucho antes del exilio de 1936. La década del veinte para él fue el período de mayor difusión internacional. Durante esos años escribe en *La Razón*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Mundo Argentino* y *La Nación*. Reseña los dos libros centrales de la vanguardia argentina: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Fervor de Buenos Aires*. Poco a poco, se constituye en el símbolo de la renova-

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida* (1957), en *Obras completas*, tomo XIV, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003, p. 804. Esta edición, dirigida por Ioana Zlotescu, ha publicado desde 1996 hasta 2009 dieciocho de los veinte tomos planificados. En adelante nos referimos a ella con la indicación *Obras completas* seguida por el número de volumen y el número de página.

ción artística. Sus textos aparecen en *Proa* y *Martín Fierro*, donde se libran las batallas por la literatura de vanguardia. Dos veces, en 1925 y en 1928, anuncia su viaje a Buenos Aires, pero desiste por temor al cruce del Atlántico.

Finalmente viaja en 1931, cuando el mundo y la Argentina están cambiando: comienza una década de profunda politización. Afirma Ioana Zlotescu que también el escritor atraviesa por entonces una crisis: "el punto de inflexión hacia la etapa cabizbaja de su vida está en 1929, [...] la visión de Ramón sobre la ciudad moderna se altera y se produce [...] su salida de la nueva modernidad competitiva".² *Ismos* (1931) clausura en cierto modo los tiempos de la vanguardia.

No obstante, la distancia aún no ha desgastado el prestigio de Ramón y Buenos Aires lo recibe como una celebridad. Llega invitado para dar ocho conferencias en la Asociación Amigos del Arte. Profundiza su amistad con Oliverio Girondo: "En mi primer viaje a Buenos Aires, el año 31, recorro con él la ciudad y me doy cuenta de sus misterios, comprendiendo cómo Oliverio me había anticipado en España, como legítimo cabecilla literario, la verdad argentina, dándonos a los españoles la sensación de un país paralelo a la España nueva, en idéntica lucha por las nuevas formas y los nuevos ritmos".³ Es agasajado por los intelectuales vinculados a la revista *Sur*, nacida pocos meses antes. El 13 de junio, apenas seis días después de su llegada, asiste a un banquete de homenaje organizado por el PEN Club. Allí conoce a la escritora argentina Luisa Sofovich, con quien vivirá por el resto de su vida. Ramón demora por ella el regreso a España; da conferencias en Azul, Córdoba, Rosario, Santiago del Estero, Tucumán, Mendoza, Asunción del Paraguay, Montevideo y Santiago de Chile. Al fin, en enero de 1932, se van juntos a Madrid.

Ramón llega por segunda vez a Buenos Aires en junio de 1933, para participar de la *Exposición del Libro Español*. Pese al poco tiempo transcurrido desde el viaje anterior, el clima cultural ha cambiado profundamente; ya quedaron lejos los tiempos de la vanguardia. Ahora el escritor es recibido con frialdad, e incluso con cierta hostilidad, como representante de un arte frívolo y poco comprometido. En la capital, asiste al estreno de su pieza *Los medios seres*. No basta la adhesión de los amigos incondicionales para evitar el desastre: la obra, después de cuatro funciones, baja de cartel; las críticas son casi unánimemente demoleadoras.

Tras el regreso a Madrid las cosas no marchan mucho mejor. La República atraviesa momentos difíciles, y algunos medios en los que trabaja Ramón cambian de manos o cierran. Empiezan a obrar entonces en él muchos de los cambios que luego serán atribuidos a su vida en el exilio: se encierra cada vez más en sí mismo, desengañado; reduce el ritmo de publicación de sus libros, y ya casi no produce novelas; abandona progresivamente el cosmopolitismo; inicia su camino de regreso a la fe religiosa; debe escribir muchas horas por día para sobrevivir: en 1934 se proclama "el hambriento número uno de España".⁴ El periodista argentino Pablo Suero lo entrevista el año siguiente. Ramón declara: "Tenía una colaboración diaria en un diario que acaba de cerrar sus puertas... Esta era mi mejor entrada... No me queda más que la colaboración de *Ahora* y la de *La Nación* de Buenos Aires, además de una charla semanal

² Ioana Zlotescu, "Prólogo al espacio literario de los «escritos autobiográficos»", en *Obras completas*, XX, p. 29.

³ Ramón Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos* (1941), en *Obras completas*, XVII, p. 112.

⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (1948), en *Obras completas*, XX, p. 649.

por radio que me pagan a razón de treinta pesetas (quince pesos!)... En total, consigo reunir unas seiscientas pesetas..."⁵

Entonces sobreviene la catástrofe.

1936-1945: Ametralladora contra máquina de escribir

En julio de 1936, cuando estalla la guerra civil española, Gómez de la Serna suscribe junto a otros sesenta intelectuales el manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, condenando el "levantamiento criminal de militarismo, clericalismo y aristocratismo de casta contra la República democrática". Un mes después, en un accidentado viaje, Ramón y Luisa escapan a la Argentina, pasando a través de Francia. Oliverio Gironde les paga los pasajes. Antes de embarcar Ramón escribe a Alfonso Reyes: "por un milagro de la suerte he podido escapar de Madrid [...]. Ya le contaré peripecias de este viaje de vida o muerte [...]. Voy a establecerme en Buenos Aires y a vivir esa paz que sólo se respira en América [...]. No creo que queden muchos amigos nuestros después de la selección despiadada que hacen unos y otros".⁶

Llega a Buenos Aires el 24 de septiembre. Un grupo de falangistas espera en el puerto para atacarlo. Ese mismo día el escritor, en declaraciones al diario *Crítica*, proclama su neutralidad, pero añade: "Yo estoy con Azaña. Estoy con la democracia".

Aunque no quiere opinar públicamente sobre la situación española, aquí y allá en la prensa periódica deja entrever su desconsuelo de escritor ante los desastres de la guerra, como en un artículo titulado "Actualidad de la ametralladora":

Frente a nuestros modestos bártulos de trabajo –el libro, la estilográfica, el diccionario, el frágil papel– se acaballa sobre el alféizar la figura de la ametralladora, con su silueta hostil, de iguana fantasmagórica. [...] No nos dejemos ganar por la gracia perniciosa de la ametralladora. Situemos bien la contradicción que representa la ametralladora libre, que es algo así como *ametralladora contra máquina de escribir*.

La ametralladora, cuando se la oye sin dejarse llevar de su fiereza, todavía independiente el espíritu en medio de su trastrastras, es como un eliminador espiritual y sentimos que va tachando palabras.⁷

Símbolo de la tragedia es el destino de los hermanos Machado:

El fatal y terrible fratricidio español –lleno de antítesis–, se revela claramente en lo que sucede con estos dos excelsos hermanos cuyo dolor íntimo y cuyo contorsido espíritu cabe adivinar y sospechar. Manuel canta en Burgos la bandera bicolor, y Antonio canta

⁵ Pablo Suero, "Horas con Ramón Gómez de la Serna y en la Sagrada Cripta de Pombo", en *España levanta el puño*, Buenos Aires, s.e., 1937, p. 136-137.

⁶ Manuscrito conservado en la "Capilla Alfonsina" (México), facilitado por Carlos García (Hamburg), quien prepara la edición comentada del epistolario entre Ramón y Reyes.

⁷ Ramón Gómez de la Serna, "Actualidad de la ametralladora", *La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de mayo de 1937, segunda sección, p. 3.

en Valencia al general Miaja. [...] No es para creer que la lucha civil desgarré el vínculo de los seres de altura, aunque el rencor político español es proverbialmente atroz.⁸

Por esas fechas, Ramón publica una serie de ensayos en *Sur*, donde hace su mayor declaración de prescindencia política; uno de ellos, que aun hoy es motivo de malentendidos, se titula "Sobre la Torre de Marfil": "He sentido en la calle a la multitud armada, he andado por en medio de ella y sin embargo creo más que nunca en la Torre de Marfil".⁹ Ramón opone "la uniformidad política en un sentido u en otro" a la individualidad del creador, que "no especulará con la sangre o el sudor de los demás". Aparece allí una de las paradojas del destino de Ramón a partir de la Guerra Civil: el artista iconoclasta, defensor furioso de "lo nuevo", se transforma en el conservador de modelos atemporales: "Ese hombre pobre, arruinado, del que se burlan sus propios hermanos, guardará los arquetipos en la ciudad poseída por los iconoclastas que no solo rompen las estatuas sino sus moldes".¹⁰ El sueño de la revolución estética se ha transformado en la pesadilla de la convulsión política. El artista queda en medio de fuegos cruzados: "Soy un escritor y mi labor en honor de España, es inventar en su lengua cosas inéditas aún, en el mundo del verbo y de la imaginación. A eso me debo solamente y no quiero que nadie me tome de pistón de su pólvora".¹¹

A su llegada a Buenos Aires, Ramón padece estrecheces económicas. Da conferencias, escribe artículos sin cesar, redacta las solapas para la colección Austral de Espasa Calpe Argentina. Y poco a poco, durante el transcurso de la guerra, sus opiniones políticas van cambiando. El temor a un triunfo del comunismo lo lleva a rechazar el bando republicano. Lo confirma una carta a Alfonso Reyes: "Ya sabe que yo soy un liberal, un creyente de lo democrático, pero un enemigo de lo comunista y de la violencia permanente. ¡Cuidado con lo comunista! Por eso estoy separándome de mucha gente que pasa con facilidad hasta arrastrar, sin darse cuenta el arrastrado, a la amenaza comunista, al contagio".¹² En efecto, comienza a distanciarse de muchas figuras del exilio republicano, que se asombran de su posición política. Con Rafael Alberti y María Teresa León, por ejemplo, comparten más de veinte años de destierro en Buenos Aires; colaboran en los mismos medios periodísticos, como *La Nación* y *Saber Vivir*, y tienen grandes amigos en común, en especial Oliverio Girondo, que ayuda a unos y otros. No obstante, Alberti evoca en sus memorias cómo era la relación con Ramón: "Yo, a pesar de que lo admiraba de verdad, me pasé muchos años sin saludarlo, debido a su tonto e innecesario franquismo, que lo alejó de sus más grandes amigos".¹³ Otros intelectuales también muestran estupor. Guillermo de Torre le escribe a Juan Ramón Jiménez que Ramón, "estando por derecho propio entre esos *mejores* [...], pertenece ahora a los *no dignos* por

⁸ Ramón Gómez de la Serna, "El caso de los Machados", *El Mundo*, Buenos Aires, domingo 13 de marzo de 1938, p. 6. Sobre los Machado volverá a escribir pocos años después en *Saber Vivir*.

⁹ Ramón Gómez de la Serna, "Sobre la torre de marfil", *Sur*, Buenos Aires, n. 29, febrero de 1937, p. 58, en *Obras completas*, XVI, p. 717.

¹⁰ Ramón Gómez de la Serna, "Sobre la torre de marfil", en *Obras completas*, op. cit., p. 717.

¹¹ Anónimo, "Piensa radicarse en esta por largo tiempo R. Gómez de la Serna", *La Nación*, Buenos Aires, viernes 25 de septiembre de 1936, p. 7.

¹² Manuscrito conservado en la "Capilla Alfonsina" (México), facilitado por Carlos García (Hamburg).

¹³ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, libros III y IV de memorias, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 126.

su insolente y sorprendente franquismo”¹⁴, y Jorge Guillén a Pedro Salinas: “¡Y qué tristes noticias de algunos españoles! Ortega, franquista; Ramón, franquista. Y Ayala. ¡Marañón, en París, colaborando con los alemanes! (Increíble, tristísimo!)”¹⁵

Al término de la Guerra Civil los republicanos más intransigentes no abandonan su hostilidad hacia él. El poeta Lorenzo Varela, al reseñar una edición de *Goya*, nos proporciona un excepcional testimonio de la mezcla de admiración literaria y desprecio político que puede sentir por Ramón un exiliado republicano:

Aparte de la turbiedad moral, de la manquedad humana de que siempre ha padecido Gómez de la Serna, en este *Goya*, como en toda su obra, se impone como uno de nuestros más grandes escritores [...]. Por eso, sobre la apuntada falla de conciencia, Ramón es para mí ese genial creador de *El Rastro*, de *Senos...* Y nunca he podido comprender cómo el espíritu tremendo, del que nacieron varios libros fundamentales para la literatura española y universal, puede malmaridarse con esa mezquindad de vieja desvanera y troburlas, deslenguada y trabalenguas, que nos muestra constantemente su hilacha curandera a lo largo de su biografía.¹⁶

Por cierto, la hostilidad o la indiferencia eran recíprocas, según refiere María Teresa León: “Ramón fingía no vernos o habernos olvidado”, y también: “Éramos la España que camina por la otra acera”.¹⁷ Pero mantiene buenas relaciones con muchos exiliados, entre ellos Guillermo de Torre, Maruja Mallo, Luis Seoane, Joan Merli, Arturo Cuadrado, Lorenzo Luzuriaga y Manuel de Falla. De otros compatriotas dirá Gómez de la Serna: “Muchos españoles de Buenos Aires parecen coristas de zarzuela”.¹⁸

Es necesario aclarar ahora, contra lo que suele afirmarse en las biografías de Ramón, que su adhesión al franquismo no le cierra las puertas de los medios argentinos. Con la excepción de pequeñas editoriales y revistas pertenecientes a los círculos republicanos más radicalizados, marginales en el campo intelectual de la época, el escritor publica sus textos casi sin restricciones: no es apartado, desde luego, de un periódico conservador como *La Nación* –que cuenta por entonces con otros autores no republicanos como Ortega y Gasset, José María Salaverría, Pío Baroja, Gregorio Marañón, Jacinto Miquelarena y Gerardo Diego–, pero tampoco lo es de un diario de alcance más popular como *El Mundo*, en cuyas páginas publica de 1937 a 1955.¹⁹

¹⁴ Carta del 6 de diciembre de 1939, en Juan Ramón Jiménez - Guillermo de Torre, *Correspondencia 1920-1956*, edición de Carlos García, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 96.

¹⁵ Carta del 28 de febrero de 1942, en Pedro Salinas - Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, edición de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 277.

¹⁶ Lorenzo Varela, “Goya por Ramón Gómez de la Serna”, *De Mar a Mar*, Buenos Aires, n. 1, diciembre de 1942, p. 47-48, reproducido en *El arte español en la Argentina*, Patricia M. Artundo organizadora, Buenos Aires, Fundación Espigas, AECl, 2006, p. 283-284.

¹⁷ María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 317 y 319.

¹⁸ Ramón Gómez de la Serna, “Matices de Buenos Aires”, incluido en Luisa Sofovich, *Ramón Gómez de la Serna*, Buenos Aires, ECA, 1962, p. 94.

¹⁹ Una publicación republicana de cierta importancia que no cuenta con Gómez de la Serna es *Correo Literario* (1943-1945), dirigida por Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela.

Gómez de la Serna escribe incluso en el periódico antifascista *Argentina Libre*, que ataca habitualmente al régimen de Franco. En el primer número Ramón repudia la ofensiva nazi con un artículo titulado "Ahora hay que ser más europeo que nunca y repeler la barbarie". Allí se lee: "me siento más europeo que nunca porque por eso he escogido Buenos Aires –aunque soy de los que pueden volver a España–, porque es la ciudad más europea que existe en América. [...], hay que esperar que se salve lo mejor de Europa, lo menos bárbaro [...]. En esta hora pues, tenemos deberes de acrecentamiento espiritual".²⁰ Luego, durante unas treinta semanas, Ramón firma en este periódico su columna *Novicosas*, que alguna vez soñó reunir en volumen.

Precisamente en esta época empieza a colaborar con *Saber Vivir*, junto a muchos exiliados: Rafael Alberti, Amado Alonso, Ricardo Baeza, Rosa Chacel, Rafael Dieste, León Felipe, María Teresa León, Jaime Pahissa, Guillermo de Torre. Los objetivos enunciados por Ramón en su nota para *Argentina Libre* coinciden con los que *Saber Vivir* propone ya desde el editorial de su primer número: "salvar el abismo a cuyo borde nos colocaron, manteniendo incólumes las ilusiones y cada día más puras las esperanzas. Sólo así garantizaremos la supervivencia de una serie infinita de valores que no deben morir".²¹ Es también el programa de *Sur*, según el cual son las clases ilustradas de América las que deben rescatar, de entre las ruinas de Europa, la cultura europea.

Asimismo, Ramón escribe sobre arte, literatura y música en *Lyra*, publicación vinculada al Teatro Colón; sobre el Café de Pombo en *Columna*, dirigida por el comunista César Tiempo; greguerías y cuentos en *El Hogar*, donde comparte las páginas con Borges y Arlt; breves artículos humorísticos en *Caras y Caretas* y una duradera sección titulada "Aquí" en *Páginas de Columba*. Ya no se trata, en la mayoría de los casos, de un periodismo al servicio de la renovación estética como en la década del veinte, sino de un medio de supervivencia. Pero el hecho de haberse inclinado al fin por el bando del franquismo no es la causa de las necesidades económicas de Ramón. La verdadera razón se halla, quizá, en el deslizamiento general de los gustos del mercado: en 1936, Gómez de la Serna ha dejado de ser la celebridad de moda que era en 1931. Sólo en 1944 la colaboración con el periódico falangista *Arriba* de Madrid viene a aliviar su situación económica; allí escribe una sección titulada "De orilla a orilla" en la que fusiona, recorta y reescribe artículos ya publicados en *El Mundo* de Buenos Aires.

Como se ha visto, hay que redimensionar la idea de que en este período el escritor vive por completo en la exclusión y el abandono. Antes bien, Ramón forma parte del conjunto de intelectuales –la mayoría de ellos perteneciente a la generación de los ex vanguardistas de la década del veinte–, que lentamente han ido ocupando posiciones de poder en la industria cultural. Algunos son antiguos discípulos o admiradores de Ramón, como Guillermo de Torre, primer secretario de redacción de *Sur* y director editorial de Losada; Horacio Rega Molina, encargado de la página literaria de *El Mundo*, o Eduardo Mallea, director del suplemento cultural de *La Nación*. Habitado acaso al dinamismo de su tertulia madrileña, Ramón no encuentra en Buenos Aires un punto de referencia: "El enrevesamiento de América es así: es

²⁰ "Ahora hay que ser más europeo que nunca y repeler la barbarie", *Argentina Libre*, Buenos Aires, n. 1, 7 de marzo de 1940, p. 1.

²¹ Anónimo, columna editorial sin título, *Saber Vivir*, n. 1, Buenos Aires, agosto de 1940, p. 3.

uno *un ser del otro mundo*”.²² Advierte que en Buenos Aires hay “una intensa vida literaria”, pero cada grupo está metido en los alvéolos del grupo, sin tener que ver unos con otros.²³ Ya había observado en 1933: “Vive cada uno de la energía que saque de su propia aislación”.²⁴ Es en ese horizonte donde se recorta su figura, si bien en los márgenes. Él mismo ha decidido colocarse en una posición periférica, y sus referentes son Oliverio Girondo y Macedonio Fernández, dos excéntricos de la literatura argentina. Sobre ellos escribe en *Sur*, exaltando como virtudes la marginalidad y el aislamiento voluntario que reivindica para sí mismo: “Gracias a esa ocultación y pacificidad en que vive, [Macedonio] se salva al cespicio embate del gentío y de la publicidad. [...] Colocado en una actitud de escritor puro se tiene que satisfacer en él la justicia pura, como otro día buscaré para eso a otro fenómeno original y grande, Oliverio Girondo, también al paio de las intrigas, pero cuya obra habrá que buscar el día que caduquen muchas otras”.²⁵

Otro indicio de esta particular integración de Ramón al campo intelectual de la época es su vínculo con editoriales de distinto signo político. Desde la Guerra Civil los editores de Argentina llenan paulatinamente el vacío provocado por el colapso de la industria editorial española, con un crecimiento que alcanza los picos más altos entre 1942 y 1947. El propio Ramón advierte muy tempranamente el fenómeno: “Buenos Aires se ha convertido en la Ciudad del Libro con cierta independencia, con orgullo propio. Puede escoger el lector montones de libros buenos, cada vez más variados, cada vez más universales”.²⁶

En *Saber Vivir*, año a año, Juana D'lturbide, encargada de la sección bibliográfica, destaca este proceso editorial: “La Argentina se ha puesto a la vanguardia de los productores y compradores de libros, en Sudamérica. Las editoriales se multiplican todos los días, las librerías se encienden en todos los puntos del país, y los amplios mercados americanos reciben la visita cotidiana del libro argentino”.²⁷

La mayoría de las editoriales son fundadas o dirigidas por españoles en el exilio. Las publicaciones de la obra de Gómez de la Serna se desenvuelven en correspondencia con este proceso de expansión. Entre 1937 y 1940 Ramón edita sólo cuatro libros en Argentina; entre 1941 y 1948, un promedio de casi seis libros por año. No puede atribuirse sin embargo a una segregación ideológica la penuria de esos primeros años, porque el aumento en la edición y reedición de libros de Ramón coincide con sus primeras declaraciones públicas en favor del franquismo. Entonces consolida su vinculación con Losada, Espasa Calpe Argentina, Sudamericana, Emecé y Poseidón.

Esta última empresa pertenece a Joan Merli, director artístico de *Saber Vivir* entre 1940 y 1942. En los pocos años de vida de la editorial, Ramón publica allí libros de arte como *Goya* (1942), *Ismos* (1943), *Don Diego Velázquez* (1943) y *José Gutiérrez Solana* (1944); las

²² Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (1948), en *Obras completas*, XX, p. 702, subrayado mío.

²³ Ramón Gómez de la Serna, *Explicación de Buenos Aires* (1948), en *Obras completas*, XV, p. 601.

²⁴ Ramón Gómez de la Serna, “Greguerías porteñas”, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 20 de agosto de 1933, segunda sección, p. 3.

²⁵ Ramón Gómez de la Serna, “Silueta de Macedonio Fernández”, *Sur*, Buenos Aires, n. 28, enero de 1937, p. 83.

²⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Buenos Aires, Ciudad del Libro”, *El Mundo*, Buenos Aires, miércoles 10 de mayo de 1939, p. 6.

²⁷ Juana D'lturbide, “Un año de libros”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 50, febrero de 1945.

antologías de *John Ruskin* (1943) y *Oscar Wilde* (1944); reediciones de *La viuda blanca y negra* (1943) y *El novelista* (1946). Prepara también un *Juan Gris* y un *Van Gogh* que no llegarán a aparecer, y lanza la primera edición de *El hombre perdido* (1947). En una carta le confiesa a Merli: "Me interesa mucho que salga este libro pues es como mi *primera novela* por los muchos años que llevo sin lanzar una inédita". Y concluye con un elogio al editor, "el único capaz de lanzar cosas arriesgadas, ensayos osados en pos del ideal como este mi *Hombre perdido*".²⁸

Hacia 1945, la posición del escritor mejora. Acaba un período de casi diez años de guerras. Ramón escribe entonces una celebración de la paz:

Vuelve a vivir todo, los pisos interiores y las terrazas, y vuelve a tomarse posesión de la paz lenta y aceleradamente al mismo tiempo.

Aquellas ventanas del mundo que habían estado cerradas con sacos de arena por encima de su caja ya están libres y mirando con atención lo que sucede.

La paz es como ese aire que huele a contento de buen día y que penetra por las rendijas de debajo de la puerta, cuando en la habitación aún oscura se amanece a un nuevo día y no se sabe el tiempo que hace fuera.²⁹

1946-1955: La ráfaga de encantador espanto

Los años más desahogados de Ramón en Buenos Aires son los que corresponden a las dos presidencias de Juan Domingo Perón, quien gana sus primeras elecciones en febrero de 1946. Al terminar la guerra, se levantan poco a poco las restricciones al uso del papel, la energía, los combustibles, se regularizan las comunicaciones con el resto del mundo a través del Atlántico, y la vida cotidiana vuelve a florecer. Es, en general, gracias a la coyuntura de la posguerra, una época de expansión económica para la Argentina, que estrecha sus vínculos con España. Se firma el protocolo Franco-Perón.

En 1947, en el marco de los festejos por el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, se celebra la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Cuenta con casi quinientas pinturas y cien esculturas. Las obras más destacadas son las de José Gutiérrez Solana, que permanecen en exhibición aun meses después de concluida la muestra. Gómez de la Serna, que integra el "comité de honor" de la exposición junto a María de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala y otros, se reencuentra allí con el cuadro *La tertulia del café de Pombo*. Frente a él da una conferencia "desgarrada y desgarradora" sobre Gutiérrez Solana en la que afirma: "al encararme con él aquí, saboreando mejor que nunca en la recoleta y blanda luz porteña la luz española de circo romano y circo actual y adomingado de sus cuadros, le recuerdo mejor en todo lo que fue".³⁰

²⁸ Carta inédita de Gómez de la Serna a Joan Merli, Buenos Aires, 26 de agosto de 1946, cuya copia he visto gracias a Juan Carlos Albert. Preparo una edición anotada del epistolario entre ambos.

²⁹ Ramón Gómez de la Serna, "Fuerza de la paz", *El Mundo*, Buenos Aires, domingo 17 de febrero de 1946, p. 6.

³⁰ Ramón Gómez de la Serna, "Nueva visión de José Gutiérrez Solana", *Lyra*, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1947, n. 49-50, s. p.

Las editoriales siguen en crecimiento y, así, aumentan las ediciones de libros de Ramón. Por estas fechas publica dos obras centrales en su producción literaria: la novela *El hombre perdido* (1947) y la autobiografía *Automoribundia* (1948).

Escribe sobre Dalí y Juan Gris en *Cabalgata*, periódico de Joan Merli, que cuenta con la participación de Rafael Alberti, Francisco Ayala, Américo Castro y Arturo Serrano Plaja, entre muchos otros emigrados. Colabora también en la revista *Anales de Buenos Aires*, que dirige Jorge Luis Borges. Este, a lo largo del tiempo, ha incluido a Ramón en varios proyectos, como la revista *Destiempo* y la *Antología de la literatura fantástica*, dando muestras de apreciar su labor literaria, aun con reticencias. Queda registro de ello en *Borges*, el abrumador diario de Bioy Casares, en una observación de 1957: "Cuando le leo un texto («El infierno») de *Mustrario* de Gómez de la Serna, dice que es un buen libro y pregunta: «¿Cómo después se hizo peronista?»" Años más tarde añade Bioy: "Su franquismo y su peronismo eran menos odiosos que los de los otros, porque provenían del miedo, de un miedo que era una suerte de locura".³¹

¿Ramón peronista? Sí, y esta es otra sorpresa que depara el estudio de los años argentinos de Ramón: la decidida toma de partido de quien se ha declarado siempre un individuo apolítico. Será este hecho el que le enajene las simpatías de la mayoría de sus colegas y lo convierta al final de su vida en un excluido sin remedio.

Un testimonio revelador al respecto es el diario de Carmen Valdés, subdirectora de *Saber Vivir*. Se registran allí, con previsible espanto, las acaloradas opiniones políticas de Gómez de la Serna:

Es peronista, adora el régimen, que supone va contra el comunismo. Además es un régimen que se acercó a España, por esto le debe agradecimiento final. Es peronista y es franquista. Grita como loco, quiere convencer arrastrando con sus gritos. Lo único que logra en mi caso es que disminuya su tamaño de manera sensible.

Más y más palabras de Perón, de Eva. Esta que tiene un cutis hermoso, de este país Jauja. Debemos cerrar los balcones para que no se agrupe la gente.³²

En 1949 viaja a España, invitado oficialmente por el gobierno franquista. Ramón revela años después, en *Saber Vivir*, lo que recibe a cambio: "sólo para movilizarme a mí y a Luisita hubo de pagarse dos pasajes de ida y vuelta, una estadía en el Ritz y cinco mil pesetas".³³ En *La Nación* lo despiden con un artículo encomiástico,³⁴ que despeja un equívoco: su posterior exclusión de este diario no será una represalia por su apoyo ya notorio al franquismo, sino por haber hecho declaraciones a favor de Perón y de Evita.

³¹ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Barcelona, Destino, 2006, p. 351 y 647.

³² Carmen Valdés, Diario personal, Archivo Carmen Valdés, Fundación Espigas. La entrada, fechada el "13 de diciembre de 1948", corresponde al cuaderno titulado *Dic 48 - Mar 49*, sin paginar, reproducido aquí en p. 237.

³³ Ramón Gómez de la Serna, "Despedida de la conferencia", n. 109, septiembre de 1954, p. 10.

³⁴ Anónimo, "Hoy partirá[n] para España don Ramón Gómez de la Serna y su esposa", *La Nación*, Buenos Aires, martes 5 de abril de 1949, p. 5.

Estas declaraciones van a cambiar la vida de Ramón. Las registra, con lacónica indignación, la revista *Sur*:

El órgano de la Falange, *Arriba*, publica declaraciones hechas por Ramón Gómez de la Serna al llegar a Bilbao, en las cuales se elogia a los generales Franco y Perón. Del primero dice: «Para mí es emocionante, con una emoción que jamás tuve, hablar frente a Franco, el salvador de España; frente al que le devolvió su ritmo; héroe máximo, porque no sólo lo ha sido en la guerra sino en la paz; el que, después de lograr la paz en España, supo evitar su entrada en la guerra mundial, consiguiendo la más difícil neutralidad del mundo. [...]». Acerca de la Argentina dice: «La Argentina marcha admirablemente con el mando providencial del general Perón, una de las grandes figuras plenas y pacíficas del mundo, al lado de esa persona de calidad que es su esposa. Todo allí se le debe a él y, claro está, que a un noble pueblo que ha admitido lo que le señalaba la mano de su presidente, mostrando a España».³⁵

Ramón es consciente de haber hablado de más. Entre sus papeles inéditos, depositados en la Universidad de Pittsburgh, se conserva una confesión sobre el viaje a España: "Dije mi verdad, mi admiración, y ya en Bilbao noté que me había perdido".³⁶ Los medios republicanos de Buenos Aires comentan el viaje con sarcasmo: "hace ya tiempo que el falangismo andaba de compras por ahí; pero tropezaba con poca mercadería. Quedaba el saldo de don Ramón y pagó por él lo que quiso".³⁷

El escritor permanece en España desde fines de abril hasta principios de julio. Da conferencias en Madrid y en Barcelona. Alquila un traje para entrevistarse con Franco. Y cuando en vez de quedarse para siempre emprende el regreso a la Argentina, se ve envuelto en una extraña conspiración de silencio: "observé, en el curso de nuestro viaje, que si los primeros días de nuestra estancia estuvimos rodeados de gente, a medida que fueron pasando los días, el grupo se fue adelgazando y disolviéndose. El interés, sospecho, fue decreciendo. Cuando tomamos el barco en Bilbao, para regresar aquí, nadie nos despidió. Nos marchamos en una soledad total, completa".³⁸ Antes del regreso, le escribe una carta al director del diario *Arriba*, donde define este breve viaje a España con un inmejorable oxímoron: "*la ráfaga de encantador espanto* en que he estado metido estos tres meses".³⁹

En Buenos Aires lo esperan más dificultades. Por sus declaraciones peronistas, sumadas a la escasez mundial de papel, las editoriales retrasan la aparición de algunas de sus obras: desde su regreso a mediados de 1949 y hasta 1955 sólo seis libros suyos se publican en Argentina. También es hostil la reacción del diario *La Nación*, que decide "congelar" su habi-

³⁵ H. A. Murena, "Actualidad. Los penúltimos días", *Sur*, Buenos Aires, n. 155, mayo de 1949, p. 67.

³⁶ Apuntes manuscritos recogidos en Rita Mazzetti Gardiol, "Unpublished Works of Ramón Gómez de la Serna", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Nebraska, vol. 7, n. 1, p. 113.

³⁷ Anónimo, *España Republicana*, Buenos Aires, 11 de junio de 1949, p. 8.

³⁸ Reportaje de José Pla de 1959, reproducido en *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal, 1980, p. 101.

³⁹ Carta inédita del 30 de junio de 1949 a Ismael Herraiz, por entonces director de *Arriba*. He visto una copia gracias a Juan Carlos Albert. El subrayado es nuestro.

tual artículo mensual. *El Mundo*, en cambio, acepta sus colaboraciones como siempre, por la razón simple de que ya ha pasado a formar parte de un conglomerado de medios vinculados al gobierno peronista.

Ramón se convierte en un ignorado; "nadie ha contestado mis felicitaciones pascuales", se queja.⁴⁰ El único medio no vinculado al peronismo en que continúa publicando con regularidad es *Saber Vivir*, pese al rechazo que causan sus opiniones políticas en los directores: hacia julio de 1949, Carmen Valdés anota en su diario que Ramón es "*tan grande como escritor, tan chico como individuo*". El peronismo puede dominar los medios de comunicación, pero no la administración de prestigio por parte de los intelectuales argentinos, en su gran mayoría antiperonistas. Se trata de una batalla literaria por la hegemonía cultural, y Ramón se ofrece a librarla en defensa del peronismo, según se manifiesta en una carta inédita en que le pide ayuda a su amigo José Ignacio Ramos, consejero de Información de la Embajada de España en Buenos Aires:

Tengo que arreglar la situación que se presenta más negra que nunca y no sería nada extraño que se me deshiciese el sueño de América y tuviese que tomar el avión de urgencia para morir siendo un Valle-Inclán –es un decir– por las calles de Madrid hasta el final de mis días, explicando lo que es la experiencia de la vida.

Necesito completar mil mensuales y todo está más desquiciado que nunca para eso pues está rota casi por completo la red de mis colaboraciones. En la subsecretaría de Prensa me podían encontrar una colaboración asidua en que yo diese la nota mía de la ciudad y *en la lucha periodística los periódicos peronistas diesel más batalla literaria a los otros*.

Ni cuando llegué hace catorce años se me ha presentado un ambiente de acabose como ahora.⁴¹

Hay que decir que para Ramón esta batalla es puramente literaria: ninguno de sus artículos se ocupa de política. En 1953 empieza a escribir en *Clarín* y en el suplemento literario de *La Prensa*, que ha sido expropiado y entregado para su administración a la central obrera CGT. Esto aísla aun más a Ramón de sus colegas.

También puede verse la firma de Gómez de la Serna en otros medios peronistas, desde los más académicos, como *Cultura*, *Sexto Continente* y la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, hasta los más ramplones, como *P.B.T.*: aquí, desde 1950 a 1955, semana a semana, aparecen sus greguerías, alguna vez expresión de vanguardia, ahora reducidas a mera fórmula, en un contexto degradado, rodeadas de propaganda política, programas hípicos, reportajes a futbolistas y boxeadores, fotos de actrices, chismes del espectáculo y humorismo de pésimo gusto. Es como si Apollinaire hubiera pasado de los caligramas a los crucigramas.

⁴⁰ Carta de febrero de 1952, en Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (Obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963, p. 246.

⁴¹ Carta inédita sin fecha [hacia 1950] de Gómez de la Serna a José Ignacio Ramos, subrayado nuestro; copia proporcionada por Ana de Ramos; preparo la edición anotada de este epistolario. Para comprender la importancia de esos "mil mensuales", piénsese que en esas fechas Ramón recibía cuarenta pesos por cada artículo publicado en *Saber Vivir*.

Así, en el número 775, del 27 de julio de 1951, puede leerse una greguería como esta: "Antes de ir al hoyo comámonos el bollo". *P.B.T.* representa quizá el punto más bajo del periodismo ramoniano en la Argentina.

1956-1963: La inmensidad de la nada

Los últimos años de Ramón en Buenos Aires son los más sombríos. En septiembre de 1955 es derrocado Perón. Los que han colaborado con la prensa y el gobierno peronista son condenados a vivir en el ostracismo. Ya en diciembre el nuevo gobierno reemplaza la conducción de todas las empresas periodísticas y Ramón pierde la mayoría de sus colaboraciones. A comienzos de 1956 anota en su diario íntimo: "aquí he sido suprimido, como si las *Greguerías* hubiesen tenido que ver con ninguna forma de gobierno, estando también en ese desaire después de diecinueve años de trabajo en *El Mundo* y más años en los suplementos literarios, la causa de mi desidia actual".⁴² Poco a poco va siendo olvidado, y se recluye cada vez más: "Hay muchos días que no me pongo ni la careta de salir, la mínima careta que se pone el hombre para mayores farsas", escribe en su "Camafeo de la soledad", y agrega: "Mi lema es no ir, no estar. No creo que la literatura sea ver a mucha gente reunida en una habitación muy chica. Yo soy de los que no se dejan llevar. Casi todos los dramas de la vida, como los del cine, son *por haber ido*".⁴³

Mejora su situación económica cuando comienza a enviar sus colaboraciones para Latinoamérica a través de la agencia ALA de Nueva York. También publica en *Clarín*, en la revista *Atlántida* y en *Amanecer*, un diario de la colectividad judía. Entre sus últimos artículos para *Saber Vivir* se encuentran "Dios sobre todo" y "La oración", que reflejan las preocupaciones religiosas de su vejez. En 1956, después de dieciséis años, ya agotada, la revista cierra.

Ese mismo año Ramón recoge en volumen un grupo de textos publicados antes en la prensa periódica. Se trata de *Cartas a mí mismo*, que continúa la línea iniciada con *El hombre perdido*. Pasa desapercibido pero es su última obra maestra, el experimento final de la segunda vanguardia. Ramón se propone llegar hasta los límites del lenguaje y penetrar en las tierras incógnitas de lo inefable. Busca, como los místicos, "decir lo indecible", la verdad última, la "no imagen", el instante inapresable entre "el hablar y el no hablar, entre el pensar y el no pensar", entre el "ver y no ver". Uno de los escritores más fecundos de la lengua española se asoma, en el final de su vida, a los bordes del silencio.

La *Antología, cincuenta años de vida literaria*, publicada en 1955 por Sudamericana con el apoyo nominal de otras editoriales, es tal vez su último acto de visibilidad en el mundo literario argentino. Luego, desaparece, "enterrado en vida", "no llega nada, no se confirma lo prometido, la crítica es adversa".⁴⁴ Y la recepción de la *Antología* permite comprender de qué manera ha perdido el prestigio. Particularmente significativa al respecto es la bibliográfica de *Sur*, escrita por el ex martinfierrista Eduardo González Lanuza, quien en las épocas de la

⁴² Ramón Gómez de la Serna, *Diario póstumo* (1972), en *Obras completas*, XIV, p. 1019.

⁴³ Ramón Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida* (1957), en *Obras completas*, XIV, p. 815 y 817.

⁴⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo* (1956), en *Obras completas*, XIV, p. 703.

vanguardia ha homenajeado, imitado y hasta plagiado a Ramón.⁴⁵ Lanuza recuerda que, para su generación, “él fue el hermano mayor más decidido en el ímpetu creacionista y en la barrabasada ilógica, y siempre quedará en el recuerdo como una fiesta inesperada”. Pero ahora los tiempos han cambiado, y Lanuza admite con reticencias algunas virtudes de Ramón, para poder demolerlo sin piedad: su “desnivel de calidades llega a lo monstruoso”, “ningún escritor español de nuestro siglo, y lo que ya es decir, de cualquier otro, ha osado firmar las ramplonerías chabacanas del mismísimo Ramón”; éste es capaz de “desbarrancarse sin transición en las más pedestres pamplinas, complaciéndose incluso en semejanzas formales que un escritor bisoño desdeñaría por demasiado fáciles”. Lanuza insiste, no se guarda nada: según él, Ramón escribe “sin tolerar ninguna intrusión de la autocrítica”, sus obras están llenas de “lamentables detritus y hojas secas”, son “vórtices peligrosos en cuyo fondo asoma la estulticia”. No es desacertado suponer que esta crítica demoledora constituye más bien un acto político para quitarle toda legitimidad a la obra de Ramón. De hecho, Lanuza confiesa que las opiniones políticas son una barrera infranqueable: “hacia bastante tiempo que no leía a Ramón por razones extraliterarias”.⁴⁶

Gómez de la Serna se ha convertido en otra paradoja: es un *vanguardista viejo*, un superviviente. Con la vejez, llega la enfermedad, y crecen sus obsesiones, sus paranoias, sus celos, su hipocondría. Confiesa: “Vivo en la nada, en una nada de unas proporciones inmensas”.⁴⁷ Se siente desgarrado por la nostalgia de Madrid; percibe mejor lo que está más lejano: “La ciudad más difícil de ver es la capital de la Argentina”, escribe en *Saber Vivir*.⁴⁸ Por eso, sus amigos le piden que regrese a España, pero él se niega: “encuentro aquí una serenidad, un sosiego, una soledad que en Madrid en modo alguno hallaría”.⁴⁹ En 1961 el Congreso Nacional le adjudica una modesta pensión, que nunca llega a cobrar, y un año después en España le conceden tardíamente el premio March. Ramón comenta con ironía: “Me llegaron juntos el premio y la muerte”.⁵⁰

El dinero, ese papel secante del sudor ajeno

Los años de la colaboración de Ramón en *Saber Vivir* son años de dura lucha por la obtención de dinero. Aunque a veces exagere (“tengo que escribir millares de artículos: uno cada cuarto de hora”⁵¹), es indudable que trabaja sin pausas. La preocupación por el dinero cruza sus confesiones autobiográficas, sus entrevistas, su correspondencia. Es otra de las paradojas de Ramón: el escritor se propone ser puro e independiente, dedicado sólo a la literatura, pero si

⁴⁵ Cf., por ejemplo, Eduardo González Lanuza, “Greguerías selectas, a la manera de Ramón Gómez de la Serna”, *E Hogar*, Buenos Aires, 22 de enero de 1932, p. 7.

⁴⁶ E.G.L. [Eduardo González Lanuza], “Ramón Gómez de la Serna, *Antología*”, *Sur*, Buenos Aires, n. 238, enero-febrero de 1956, p. 88-90.

⁴⁷ Reportaje de José Pla de 1959, *Ramón en cuatro entregas*, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁸ Ramón Gómez de la Serna, “La inasequible alma de Buenos Aires”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 95, marzo-abril de 1951, p. 29.

⁴⁹ Pedro Massa, “«Madrid ha sido siempre la ilusión más pura de mi vida», dice Gómez de la Serna”, *ABC*, Madrid, sábado 14 de abril de 1962, p. 63.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Andrés Guilmain, “Los escritores en la intimidad”, *Madrid*, miércoles 9 de febrero de 1955, p. 18.

quiere mantener su ideal, debe “remar a diario como un galeote para poder subsistir”, debe vivir haciendo cuentas, rogando por trabajo a personas a las que sabe inferiores a él. “El artículo es un bistec de escritor que se corta él a sí mismo carneando en su propia anatomía. Por eso hay que pagárselo”.⁵² En sus textos, como en los de Balzac, podríamos seguir el rastro del dinero (“ese papel secante del sudor ajeno”, como lo define Ramón en la biografía de Poe), reconstruir las remuneraciones de un escritor a lo largo de medio siglo. Como si intuyera la importancia de esta cuestión, Carmen Valdés conserva decenas de los recibos de Gómez de la Serna para *Saber Vivir*.

Es menester aclarar, por cierto, que la subsistencia para Ramón se encuadra en un tipo de vida irregular, una “vida con locura de desinterés para no tener mayores infortunios que el de la falta de fortuna”, la bohemia, que él mismo afirma haber practicado siempre y defiende en el capítulo LVI de la *Automoribundia*: “Apología frenética de la pobreza y de la bohemia”. Prueba de ello se encuentra en una de sus agendas conservadas, que registra sus actividades día por día, y muy frecuentemente Ramón menciona el dispendio en comidas costosas y compras de objetos de anticuario. Así, por ejemplo, anota el 9 de enero de 1947: “Banco cobrar Obras Selectas (1888 pesos) Almorzamos con caviar Richmond = Compré dos pisapapeles”.⁵³

El yo es la ventana

Un aspecto revelador de la producción de Ramón para *Saber Vivir* es el que ofrecen los manuscritos conservados en el Archivo Carmen Valdés. En ellos se aprecian los procedimientos de trabajo del escritor: el ir y venir de textos o fragmentos de artículos a conferencias, de conferencias a libros y de libros otra vez a artículos, en un ciclo interminable (y sin pudores) de recortes, traslados, autorreferencias y reescrituras. Alfredo Arias los compara con un palimpsesto, en el que Ramón “escribe encima y entremedias de lo escrito”.⁵⁴ Es un gesto de origen vanguardista, en tanto la linealidad del texto se fragmenta en un collage de elementos disímiles, a veces reunidos por simple azar, poniendo en crisis la noción misma de totalidad. Los textos son incesantes, ilimitados, no tienen centro, pueden crecer en cualquier dirección. En el proceso de fragmentación y collage, no sólo se desvanece el texto como unidad. También, y casi hasta la desaparición, el yo detrás del texto. El yo es un mero supuesto, un fantasma, una condición de posibilidad: “El yo es la cama, no el hombre; el yo es la ventana, no el asomado; el yo no es lo memorable, sino lo inesperadamente fantasmagórico”.⁵⁵

En su primera época Ramón es el vanguardista que sale a la calle y contempla el mundo como nadie lo ha hecho antes para extraer la sustancia de su literatura, por eso se considera a sí mismo un *mirador* y quiere crear un “museo trivial y fantasmagórico, que se podría llamar «museo-tranvía»”.⁵⁶ el espejo en el camino de la novela decimonónica se transforma en este *museo tranvía* que se desplaza por el mundo y guarda “todas las cosas y otras muchas más”. Al respecto, se ha dicho que puede verse en *El Rastro* (1914) una prefiguración y un símbolo

⁵² Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (1948), en *Obras completas*, XX, p. 695.

⁵³ Agenda inédita conservada en la colección Gladys Dalmau de Ghioldi.

⁵⁴ Alfredo Arias, “Prólogo”, a *Obras completas*, VII, p. 38.

⁵⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Nuevas páginas de mi vida* (1957), en *Obras completas*, XIV, p. 911.

⁵⁶ Ramón Gómez de la Serna, *Gollerías* (1926), en *Obras completas*, VII, p. 323.

de su obra posterior. Es la estética de la recolección azarosa, que todo lo incorpora y todo lo transforma. Los objetos se resignifican, observa José Carlos Mainer: "vio el mundo como un Rastro gigantesco [...]: su afición por el objeto despojado de su uso convencional, enfrentado a la búsqueda de un significado en un universo que se lo niega, coincide (y no ha de ser casualidad) con la utilización aviesa de lo cotidiano en los *ready made* de Marcel Duchamp, como más adelante en las galerías de *cadavres exquis* del surrealismo".⁵⁷ Ya Borges, en 1925, había hablado del *Aleph* de Ramón, veinte años antes de escribir el propio: "¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás [...]. Ramón ha inventariado el mundo".⁵⁸ En su última época, ya en Argentina, Ramón tiende a encerrarse dentro de sí. Se advierte en el diario de Carmen Valdés el deslumbramiento de los visitantes ante ese recargado despacho, con su "muro enciclopédico", su "harén de ventiladores" y su colección de "objetos elocuentes". Ramón ha pasado del museo tranvía a la casa museo. Él mismo es el Rastro: acumula objetos sin salir de su casa, y el mundo se detiene ante él. El viajero cosmopolita se vuelve sedentario.

Saber Vivir

La literatura de Ramón está marcada por sus condiciones de producción, desde los primeros años, cuando escribe géneros nuevos que nacen en la prensa. La urgencia periodística tensiona el texto hasta los límites del lenguaje. De allí, los abundantes neologismos, el aparente desorden, la descomposición, la naturalidad expresiva. No es una resignación, sino una estética deliberada. Según Antonio Muñoz Molina, la escritura de Ramón "se va haciendo a sí misma en el acto material de escribir, que es una urgente repentización de la disciplina y del azar".⁵⁹ *Escribir es tirarse de un rascacielos*. La materialidad de la escritura convierte al lenguaje en un objeto en busca de su emancipación. Lo que no existe, se inventa a sí mismo en el fluir del texto:

Si alguna palabra me faltase, el acoplamiento, la fusión o la colocación de las que poseo daría la idea de esa palabra. ¡Que yo halle la idea, que las palabras tendrán que surgir, y hasta es posible que nazcan por primera vez para mí solo! Adiestrado por esta práctica adivinadora y temeraria, pero de óptimos resultados, estoy más dispuesto que a la discusión a lanzar grandes modelos de corrupciones puras que evidencien mejor las cosas.⁶⁰

Corrupciones puras: otro aparente oxímoron que expresa la tensión no resuelta y siempre en suspenso del lenguaje ramoniano. "¡Qué difícil trabajar para que todo quede un poco deshecho!", dice. En las miles de páginas de sus obras completas, y en los otros miles de su obra dispersa, sería difícil encontrar lugares comunes. La expresión *lugar común* es ya un lugar

⁵⁷ José-Carlos Mainer, "Ramón: la literatura como vida", *Turia*, Teruel, n. 41, diciembre de 1996, p. 114.

⁵⁸ Jorge Luis Borges, "Ramón y Pombo", *Martín Fierro*, Buenos Aires, n. 14-15, 4 de enero de 1925, p. 3.

⁵⁹ Antonio Muñoz Molina, "Ramón taquígrafo del alba", *ABC Literario*, Madrid, sábado 2 de julio de 1988, p. 9.

⁶⁰ Ramón Gómez de la Serna, *Ramonismo* (1923), en *Obras completas*, VII, p. 228.

común: “Las frases van cristalizándose, fosilizándose, y un día aparecen tan endurecidas que ya no pueden ser usadas. En las lenguas vivas hay frases muertas”.⁶¹ Luisa Sofovich, que pasa los manuscritos de su marido, observa que cada palabra es imprevisible: “quien copia sus escritos a máquina, cada vez que por no alzar la vista cree que puede suponer la palabra que sigue a la que acaba de reproducir del texto, pues sí, cada vez que lo hace se equivoca, así sea una mera palabra nexa; jamás osaría «adivinar» un adjetivo Ramón”.⁶² Aun así, hay esa *otra* realidad⁶³ que se resiste a ser revelada por el lenguaje, es la tensión entre “las palabras y lo indecible”, y Ramón tiene que elegir entre el camino del silencio o el de la metáfora. Adopta el “*punto de vista de la esponja*”, que sale del yo y de los tópicos, busca las “relaciones insospechadas de las cosas”,⁶⁴ lucha con el lenguaje para obligarlo a *decir*. “Hay que ser grafómano hasta la locura –siempre nos quedamos cortos– para lograr decir algo entre lo mucho que hayamos dicho”, sostiene en uno de sus artículos para *Saber Vivir*.⁶⁵

El escritor, el *grafómano hasta la locura*, dice Ramón, no puede ser otra cosa que escritor. “Debe ser un mártir de sí mismo, que sangra por la mano derecha”, “no puede cambiar de destino ni de profesión”, pesa sobre él “una maldición gitana: «Has de escribir y escribir hasta que te ennichen»”.⁶⁶ Obsérvese cómo justifica el uso del novedoso bolígrafo en una carta de septiembre de 1944 a Carmen Valdés: “no la extraña la ausencia de la tinta roja pues yo creo en el Progreso y lo adopto en cuanto veo sus productos y escribo ya casi todo con la prodigiosa pluma de invención argentina que ha dulcificado la penosa y nefasta manía de escribir”.⁶⁷

Ramón, según admite en la *Automoribundia*, acepta trabajos mal retribuidos y los escribe a toda prisa. A veces deja los artículos para el día siguiente, por si llega la muerte y lo salva de tener que escribirlos. Parece dividir en dos clases los medios en que colabora: por un lado se encuentran las publicaciones más populares como *El Mundo*, *Mundo Argentino*, *El Hogar o Clarín*; a ellas destina textos espontáneos y accesibles, más adherentes a la realidad cotidiana, y que en pocas ocasiones son recuperados en libros. Por otro lado están las publicaciones de más prestigio en el ámbito de la industria cultural, como *Sur*, *La Prensa*, *La Nación*, *Lyra* y *Saber Vivir*, entre las cuales los textos algunas veces son indistintamente intercambiables; así por ejemplo, en estas tres últimas publicaciones aparecieron cuentos de fin de año o capítulos de la biografía de Poe.

Las prácticas de trabajo de Ramón tienden a desdibujar los límites entre literatura y periodismo. En tal sentido, *Saber Vivir*, una revista hasta ahora poco difundida, es para él durante más de quince años un laboratorio privilegiado de experimentación, una cantera de la que

⁶¹ Ramón Gómez de la Serna, *Gollerías* (1926), en *Obras completas*, VII, p. 434.

⁶² Luisa Sofovich, *Ramón Gómez de la Serna*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 205.

⁶³ Cf. Ramón Gómez de la Serna, “Prólogo a las novelas de la nebulosa”, *El hombre perdido* (1947), en *Obras completas*, XIV, p. 60.

⁶⁴ “Las palabras y lo indecible” (1934), en *Obras completas*, XVI, p. 793-794.

⁶⁵ Ramón Gómez de la Serna, “Cómo escribían y como escriben los escritores”, *Saber Vivir*, n. 73, [octubre de] 1947, p. 26.

⁶⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Confesión del escritor”, *Nuevas páginas de mi vida* (1957), en *Obras completas*, XIV, p. 797.

⁶⁷ Carta inédita sin fecha [septiembre de 1944], de la correspondencia pasiva de Carmen Valdés, Archivo Carmen Valdés, Fundación Espigas, reproducida aquí en p. 287.

extrae materiales para libros tan diversos como los *Cuentos de fin de año*, los *Retratos contemporáneos* y los *Nuevos retratos contemporáneos*, el *Edgar Poe*, el *Quevedo*, el *Lope* y *El Greco*, las reediciones ampliadas de *Ismos* y *Azorín*, la *Automoribundia* y las *Nuevas páginas de mi vida*. Asimismo, Ramón prepara allí volúmenes que no llega a terminar, como la biografía de Unamuno y una reedición ampliada de *El Circo*, que debía ser publicada por la editorial de la misma revista, según se descubre en la correspondencia con Carmen Valdés.

Su participación en el proyecto de *Saber Vivir* es ejemplar. Colabora desde el primer número, en agosto de 1940, hasta el último, en diciembre de 1956. Escribe 96 artículos, 52 de los cuales, hasta donde sabemos, nunca fueron recogidos en volumen. En ellos encontramos focas, erratas, payasos, rejas, Goyas, columnas, Reyes Magos, surrealistas, platos voladores, verbenas, nubes... Todo entra en su universo: condenado a escribir por necesidad, pero también por vocación, por *penosa manía*, Ramón es el escritor *total*, capaz de tratar cualquier asunto. Y *Saber Vivir* se nos revela como un ámbito singularmente propicio para recibir sus textos y estimular su producción, un factor determinante en la última etapa de la obra ramoniana.

Bibliografía sumaria

- ARTUNDO, Patricia (directora del volumen), *Arte en revistas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- BONET, Juan Manuel (curador), *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Boletín Ramón*, números 1-18, Madrid, 2001-2009. Publicación semestral coordinada por Juan Carlos Albert y dedicada al estudio de la vida y la obra de Gómez de la Serna.
- CORTÁZAR, Julio, "Los pescadores de esponjas", *Clarín*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1978.
- GARCÍA, Carlos y GRECO, Martín, *Escritores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre 1916-1963*, Iberoamericana, Madrid, 2007.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Ramón (Obra y vida)*, Taurus, Madrid, 1963.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996-2005, dieciocho tomos publicados. Edición de Ioana Zlotescu.
- GRANJEL, Luis, *Retrato de Ramón*, Guadarrama, Madrid, 1963.
- GRECO, Martín, "Ramón en *Saber Vivir*", en Gómez de la Serna, *Cuatro manuscritos*, edición facsimilar de artículos destinados a *Saber Vivir*, Madrid, Del Centro, 2007.
- HEUER, Jacqueline, *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, Slatkine, Genève 2004.
- LAFUENTE, Fernando R., "La historia muda de Ramón en Buenos Aires", *El Europeo*, Madrid, n. 2, junio de 1988.
- LÓPEZ MOLINA, Luis, "Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible", *Quaderns de Vallençana*, Valencia, n. 1, junio de 2003.
- MAINER, José-Carlos, "Ramón: La literatura como vida", *Turia*, Teruel, n. 41, diciembre de 1996.
- PEREIRA, Juan Manuel, *El mito del artista ramoniano*, Albert, Madrid, 2005.
- SOFOVICH, Bernardo, "Ramón, en Buenos Aires", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 410, Madrid, agosto de 1984.
- SOFOVICH, Luisa, *La vida sin Ramón*, Madrid, Libertarias, 1994.
- UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid 1978.
- ZLOTESCU, Ioana, "Preámbulo al espacio literario del «Ramonismo»", *Obras completas de Gómez de la Serna*, tomo I.

SABER VIVIR



Nº 56

Ensayo II

La revista perdida *Saber Vivir*, 1940-1956

Jerónimo Ledesma

La coyuntura en 1940

... que se elijan para la Falange de prueba familias cultas y educadas, sobre todo en las clases inferiores, ya que será preciso en los trabajos mezclar esta clase con la rica, y hacerles encontrar en tal amalgama un encanto, que dependerá en mucho de la cortesía de los inferiores.

Fourier, *El Falansterio*

Para que *Saber Vivir* apareciera el primer domingo de agosto de 1940 fueron necesarias condiciones y entrecruzamientos: agotamiento de la Restauración conservadora, repercusiones de la Segunda Guerra Mundial, un escenario de modernización urbana, el auge correlativo de la industria cultural, la crisis del campo y del modelo agroexportador, la divulgación entre las capas medias ascendentes del imaginario reificado de las élites, la red solidaria del exilio español, el discurso liberal de la revista *Sur*, el diario *La Nación* y otras publicaciones afines, y la intersección azarosa de dos trayectorias divergentes: la de un distinguido "caballero chileno", diplomático y gastrónomo, y la de una mujer sensible de la clase media porteña con deseos de autosuperación.

El año 1940 fue decisivo en la construcción del escenario político de la época. Era un momento confuso, que probaría ser postrero, de la Restauración conservadora. La práctica del fraude electoral, que cumplía una década, parecía a punto de ceder con los gestos del presidente Roberto Ortiz. Pero la enfermedad que lo obligó a delegar el mando en su vicepresidente Ramón Castillo –nacionalista conservador de extrema derecha– reforzó la vieja práctica condenando al limbo las voluntades de normalización institucional. Por fuera del poder efectivo, especulaban con su retorno las dos figuras políticas de mayor peso de las décadas anteriores, el radical Marcelo T. de Alvear y el aliadófilo Agustín P. Justo. Pese a sus diferencias, ambos creían en las virtudes del liberalismo económico y se apartaban de los nacionalistas doctrinarios.¹ Las muertes de estos políticos (Alvear en marzo de 1942, Ortiz en julio del mismo año, Justo en enero de 1943), junto con el golpe de junio de 1943, la Segunda Guerra Mundial y el ascenso del peronismo, quedaron para la historia como signos de un cambio de época y los primeros años de los cuarenta –los años en que *Saber Vivir* definió su identidad– como un tiempo de transición.

¹ No debe sorprender que *Saber Vivir*, revista europeizante y panamericanista, los homenajeara en sus primeros números. "La mesa del Dr. Alvear" (n. 2, septiembre de 1940) y "El librito del general Justo" (n.º 3, octubre de 1940), ambos por Fernando de Trelle.

En agosto de 1940 la Segunda Guerra Mundial atravesaba uno de sus momentos más dramáticos. Rendida París en junio, el Eje se aprestaba a conquistar Inglaterra –como se lee en un poema de Borges– “por el mar, por la tierra y por el aire”² y el fantasma de un fracaso total del proyecto europeo, esa argamasa decimonónica de ilustración, burguesía y liberalismo constitucional, corría entre los antifascistas como un escalofrío. Las repercusiones locales del conflicto son numerosas, profundas y de imposible reseña en este espacio, ya que abarcan desde motivos político-económicos a complejos movimientos de opinión. Pero es indudable que la guerra puso en crisis aquellos discursos que se regían por la agenda europea, y de Francia en especial, y que la ocupación de París representó el desmoronamiento de un referente.³ “París mío, déjame decirte cómo esta distancia que me protege me humilla también. Mi corazón no está protegido”.⁴ Al mismo tiempo, el propio conflicto hizo cada vez más urgente la definición de las alineaciones políticas internacionales y acabó de sellar el predominio de Estados Unidos en el mundo y en el continente americano.

El triunfo de Franco en España, que antecedió en apenas unos meses al inicio de la contienda mundial, tuvo importantes consecuencias para la cultura argentina y, muy particularmente, para la constitución del universo simbólico de *Saber Vivir*. A la ola de inmigración española del '36, ya arraigada en el país con una red de instituciones culturales (revistas, asociaciones, institutos), se le sumó la del '39, movilizada por las caídas de Cataluña y de Madrid y por la creciente pérdida de destinos europeos disponibles (París fue el principal hasta la ocupación en junio). La Argentina no fue el principal destino americano (de 30.000 exiliados unos 20.000 se habrían instalado en México, y de estos, la mayoría habrían recalado en Chile y Santo Domingo) y por razones ideológicas el estado nacional, tanto en la figura de Ortiz como de Castillo, buscó disuadir la inmigración aplicándole severas restricciones. Pero desde fines de la década del treinta y durante los cuarenta, a pesar de los obstáculos y gracias a la red de relaciones personales formada previamente, ingresaron a la Argentina contingentes de españoles que provenían sobre todo de los “sectores privilegiados de las élites profesionales, académicas, artísticas, científicas y aquellas formadas por periodistas y actores”.⁵ *Saber Vivir*, fundada por un diplomático chileno liberal⁶ y relacionada con la Comi-

² Jorge Luis Borges, “A cierta sombra. 1940”, en: *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969. Sobre este poema como reescritura de “Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra” (*Saber Vivir*, n. 4-5, noviembre y diciembre de 1940), véase mi “Política de la sombra”, en *Variaciones Borges*, n° 21, 2006, pp. 175-206.

³ Cf. Tulio Halperín Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 168 y ss.

⁴ Victoria Ocampo, *Testimonios, segunda serie / 1937-1940*, Buenos Aires, Sur, 1940, p. 335. Estas palabras de Victoria Ocampo debían resonar en otras conciencias de la élite cultural argentina. Se puede comparar el texto “intimista” de Ocampo con la oración que Manuel Mujica Láinez publica en el número 35 (de junio de 1943), “Nuestra Señora de París”.

⁵ Sobre el exilio español en general: Dora Schwartzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona: Crítica; Buenos Aires: Planeta, 2001. Sobre el impacto del exilio español en la literatura argentina: Emilia de Zuleta, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

⁶ Chile, como enseña Dora Schwartzstein (37-40), tuvo una política parcialmente favorable al exilio español, gracias a la presidencia de Pedro Aguirre Cerda (Frente Popular) y, sobre todo, a las gestiones de Pablo Neruda, quien fue nombrado cónsul encargado de la inmigración española.

sión Argentina de Ayuda a los Intelectuales Españoles,⁷ abrió sus puertas al exilio español, a punto tal que los dos directores artísticos que tuvo la revista (Joan Merli, Andrés Damesón) y su efímero director literario (Álvaro de las Casas) fueron ellos mismos exiliados. Basta un rápido recorrido por la colección para advertir en ella, entre otros, los nombres de Rafael Alberti, Teresa León (esposa de Alberti), Guillermo de Torre, Clemente Cimorra, Elena Fortún, Rafael Dieste, Rosa Chacel, Amado Alonso, así como también temáticas hispánicas y una política lingüística normativista.⁸

En términos socio-culturales, 1940 encontraba a un país hondamente transformado. La política económica de sustitución de exportaciones, aplicada durante la década del treinta, había producido una marcada expansión industrial, especialmente en el segundo lustro. Al descenso de la inmigración extranjera se había sumado el aumento sostenido de una migración interna que se incorporaba a los centros urbanos o sus alrededores (Eva Duarte es el caso más famoso). La ciudad de Buenos Aires, especialmente, había sido objeto y escenario de una modernización frenética. En los años treinta se construyó "la masa de edificios de renta que todavía hoy caracterizan áreas completas de su zona central"⁹ y durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre (esporádico colaborador de *Saber Vivir*)¹⁰ "se ensancharon las avenidas transversales desde Callao hasta el río, se finalizaron las diagonales norte y sur, se inició la avenida 9 de Julio, se finalizó la avenida Costanera, se completó la red de subterráneos, se rectificó el Riachuelo y se reemplazaron todos sus puentes tradicionales con estructuras modernas, se entubó el arroyo Maldonado, se trazó la avenida General Paz, se consolidó y completó la estructura de calles con infraestructura de servicios".¹¹ En 1936, para festejar el cuarto centenario de la ciudad, se había erigido el simbólico obelisco. En *Saber Vivir* hay algunas notas de urbanismo y algunas ficciones que toman a la ciudad como escenario, pero nunca se ve a la ciudad en su compleja dimensión social. Nada menos artiliano que *Saber Vivir*.

En el plano cultural, por la reorientación de la economía hacia el mercado interno, la ampliación del público lector y la crisis editorial española, y gracias a la existencia previa de una literatura relativamente profesionalizada, desde la segunda mitad de los treinta se venía registrando en la Argentina un auge de la industria cultural.¹² La presencia de inmigrantes europeos o de argentinos regresados del viejo continente tuvo como consecuencia la creación de nuevos emprendimientos editoriales (Losada, "la editorial de los exiliados", Emecé, una

⁷ Eduardo Mallea, director del suplemento cultural de *La Nación*, había brindado su adhesión a la Comisión. Uno de los secretarios de esta organización, presidida por Francisco Romero, era María Rosa Oliver, quien colaboró con la revista en los primeros números (1, 7, 8, 10, 14, 16, 17, 19, 22, 25), antes de partir rumbo a Estados Unidos.

⁸ Véase, entre otros, los textos de Clemente Cimorra, (ns. 34, 68, 78), de Guillermo de Torre (ns. 23, 74, 105), de María Teresa León (ns. 36, 54, 58, 79, 104, 106).

⁹ Anahí Ballent y Adrián Gorelik, "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en: Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 172.

¹⁰ Véanse los números 1, 11, 13, 23, 27, 52.

¹¹ Ballent y Gorelik, op. cit., p. 173.

¹² Jorge Rivera, "El auge de la industria cultural", en: *El escritor y la industria cultural*, Cuadernos de Literatura Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 577-600.

editorial nacida “con el objetivo de cubrir el mercado de los inmigrantes gallegos”,¹³ etc.) y la consolidación de una tendencia alcista en el mercado de traducciones.¹⁴ El lanzamiento de *Saber Vivir* coincidió con uno de los picos de producción, tanto en materia de libros como de publicaciones periódicas. Paralelamente, las tecnologías de los medios masivos venían ganando territorio y se sumaban a la dinámica de reconfiguración social: fundamentalmente la radio —vía de acceso a la escena pública de la ya citada Eva—, pero también el incipiente cine sonoro (En *Saber Vivir* aparecen publicidades de radio, avisos de audiciones y discos, estudios sobre el lenguaje del cine y la radiotelefonía). La prosperidad creciente de estos medios, a los que se incorpora más tarde la televisión, preocupaba a los intelectuales que veían el libro “asediado” por los “sucedáneos actuales de la lectura”.¹⁵

Este contexto evidente en los cuarenta pero poco perceptible para quien se encuentre con *Saber Vivir* hoy, define su ubicación peculiar en el mapa de publicaciones, como indicó María Amalia García.¹⁶ Si por un lado, tanto por colaboradores compartidos como por núcleos temáticos y presupuestos ideológicos comunes, se la puede ubicar en esa región discursiva y de prácticas culturales que se configura entre *Sur*, el suplemento de *La Nación* y los medios gráficos del exilio republicano; por el otro, considerando el formato, la voluntad de poner la cultura en escena antes que reflexionar sobre la misma, el sitio concedido a la imagen, la pregnancia del discurso femenino y el propósito divulgador y educativo, *Saber Vivir* se aproxima también a “*Plus Ultra* y su perfil formador del gusto durante los ‘20”.¹⁷ En efecto, *Saber Vivir* no fue una revista de la élite sino una intervención de la élite, a través de miembros de la misma o de quienes reproducían su imaginario, en el espacio cultural en vías de masificación. Su apuesta se encuadra en el proceso de asimilación de las familias tradicionales a la industria del entretenimiento que describe cáusticamente Sebrelí en el último capítulo de *Apogeo y ocaso de los Anchorena*.¹⁸ De este modo, *Saber Vivir* continuaba experiencias culturales de los años veinte y treinta, que aspiraban a unir modernismo artístico con distinción social, como Asociación Amigos del Arte, pero en el contexto menos favorable de la incipiente cultura de masas.¹⁹

¹³ Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, EUDEBA, 1995, p. 83.

¹⁴ Cf. Jorge Rivera, op. cit., y Patricia Willson, “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural”, en: Sylvia Saitta, (dir. del volumen), *El oficio se afirma*, tomo 9 de Noé Jitrik, (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 123-142.

¹⁵ Adolfo Prieto, *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Leviatán, 1956, p. 86.

¹⁶ María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, en Patricia Artundo, ed. *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008, pp. 167-199

¹⁷ García, op. cit. Sin embargo, es erróneo considerar a *Saber Vivir*, como hace Jorge Rivera, parte del “conjunto de revistas de actualidad, femeninas, relacionadas con el mundo del espectáculo o con las prácticas naturistas” (Rivera, op. cit., p. 578). Aunque disputa en cierto modo su público, se diferencia claramente de revistas como *Estampas*, *Ahora*, *Vosotras*, *Antena* o *Viva Cien Años*.

¹⁸ Juan José Sebrelí, *Apogeo y ocaso de los Anchorena*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1972, p. 314-316.

¹⁹ La Asociación Amigos del Arte fue homenajeada explícitamente en la columna feminista de Inés de Paz, “Acción de la Mujer Argentina”, n.º 4-5 (noviembre y diciembre de 1940), p. 74-75.

La modernización económica en la década del treinta había ocasionado el empobrecimiento del sector rural y el desprestigio del modelo agroexportador. Pero curiosamente, el imaginario rural se afianzaba en la retórica identitaria argentina. La paradoja tenía doble origen: las élites ponían en escena sus propias autorrepresentaciones tradicionales, prescindiendo de los cambios contemporáneos que ella misma había promovido, por temerlos, y los sectores desplazados del campo rechazaban en general el contexto de modernización al que se veían impelidos.²⁰ Esta paradoja era uno de los síntomas de la crisis de representación que atravesaba la Argentina, conectada con la práctica del fraude en el plano político y con la angustia existencial por la crisis del orbe, y que se expresaba en los discursos como una inquietante descolocación e inadecuación subjetiva.

Tres rasgos específicos y entrelazados del director, don José Eyzaguirre Herzl, se traducían en rasgos constitutivos de la revista, a saber: que fuera un chileno de alcurnia casado con una argentina de alcurnia, que fuera diplomático y que fuera gastrónomo. En 1939, cuando concibe la primera idea de la revista, Eyzaguirre acaba de regresar con su esposa Juana del Carril²¹ de una larga estadía en la capital de Francia durante el período de entreguerras. Los Eyzaguirre, como se lee en un texto del archivo, “se habían destacado en París como brillantes dueños de casa y miembros de los más altos círculos sociales y gastronómicos”.²² La escritora chilena María Flora Yañéz, que los frecuentó en aquel tiempo, da una imagen más vivaz e irónica de sus actividades sociales: “un grupo fastuoso y muy frívolo compuesto de chilenos ricos y argentinos. Los Eyzaguirre (ella es argentina), los Morla, los Bertrand, etc. (...) Ocio y alegría, todos en grupo, a toda hora. Excursiones campestres, comidas, trasnochadas. Todo Montmartre se estremece y de sus cabarets se levanta un himno al placer y a la frivolidad. Champagne, más champagne, mientras los jazz atruenan las salas y los tangos, muy en boga, llenan la atmósfera de languideces inesperadas”.²³ Es probable que en ese contexto Eyzaguirre estableciera relaciones con españoles exiliados en París y que las mismas prosiguieran y ramificaran en la Argentina. A causa de la guerra, intelectuales, artistas y potentados latinoamericanos que residían en Europa, debieron regresar a sus países, junto con los exiliados y refugiados que abandonaban los suyos. Éste fue el caso también de los Eyzaguirre, quienes reinstalados en Argentina volvieron a ser “un polo de atracción”²⁴ en su casa de la calle Posadas.

A la diplomacia, el arte, según la fórmula de Maurois, “de exponer la hostilidad con cortesía, la indiferencia con interés y la amistad con prudencia”, agregaba Eyzaguirre su condición de “gastrónomo”. Esto no solo lo convertía en el anfitrión ideal de círculos sociales reducidos sino en el anfitrión potencial de las clases ascendentes. La difusión generalizada del arte culinario en nuestra época (programas televisivos, libros de recetas, restaurantes de todas

²⁰ Ballent y Gorelik, op. cit., p. 185.

²¹ Juana del Carril era una de las descendientes del ilustre Salvador María del Carril e Eyzaguirre, por lo tanto, era cuñado de dos escritores ilustres: Ricardo Güiraldes –casado con Adelina del Carril– y de Pablo Neruda –casado con Delia del Carril–. Por su parte, “Pepe” Eyzaguirre era un digno par de “Juanita”, ya que descendía de una familia tradicional chilena, los Eyzaguirre Herzl.

²² “Revista *Saber Vivir*”, reseña mecanografiada sin firma en el Archivo Carmen Valdés, en Fundación Espigas, en adelante ACV.

²³ Ágata Giglo, *María Luisa*, Santiago, Andrés Bello, 1984, p. 35.

²⁴ “Revista *Saber Vivir*”, ACV.

las especies) puede hacernos perder de vista la significación y pretensiones particulares que escondía en 1940 el título de “gastrónomo”. No era, por supuesto, sinónimo de “cocinero”, ni siquiera del prestigioso “gourmet”, y se apartaba altivamente del vilipendiado “glotón”. El “gastrónomo”, resultado de un proceso social complejo que en el siglo diecinueve acabó transformando el vicio de la gula en ciencia de buen vivir, quería ser visto como “el practicante consumado en el arte de vivir, de comer dignamente, con gusto y espíritu de juicio”.²⁵ Eyzaguirre había aprendido el arte de la gastronomía en Francia, en la célebre asociación de Curnonsky llamada *Academia de psicólogos del gusto*,²⁶ y aspiraraba a difundir su credo en América a través de *Saber Vivir*.

En algún momento de la primera mitad de 1939, en una de las comidas de cenáculo en la calle Posadas, Eyzaguirre comunicó su intención de publicar un libro con recetas de cocina para “satisfacer los paladares sensitivos amargados por la decadencia que se nota en el bien comer, tal vez como un reflejo de esta crisis de nervios que se ha apoderado del mundo”.²⁷ Alguien le habría sugerido que sería mejor publicar una revista, “así se irían dando los platos en dosis sucesivas y permanentes, y siempre habría la oferta tentadora del buen menú dentro de una variedad, que se renovaría cada número”.²⁸ Estimulado por su amigo el escultor y también gastrónomo Alberto “Turco” Lagos –abuelo de Carlos Alberto “el Gato” Dumas–, Eyzaguirre encaró el proyecto de la revista de cocina. En busca de quien pudiera hacerse cargo de la edición, llegó azarosamente hasta quien sería el verdadero sostén de la empresa, una joven editora, periodista, de corta experiencia, llamada Carmen Valdés.²⁹

Valdés había nacido en Buenos Aires en 1909 y tenía treinta y un años cuando Eyzaguirre la contactó por el proyecto de la revista gastronómica. A diferencia de su jefe, provenía ella de un hogar empobrecido de la clase media porteña. Gracias al esfuerzo familiar había obtenido una educación de nivel secundario, conocimiento de idiomas y un firme sentido del decoro. Durante la década del treinta, en su afán por mejorarse, había asistido a la Escuela Raumsólica, “una hermandad dedicada al espíritu, a la superación”, según la propia definición de

²⁵ “Definiciones y distingos”, sin autor, *Saber Vivir* n° 3, octubre de 1940, p. 11.

²⁶ Esta Academia era una sociedad de gastrónomos, de corte “aristo-diplomatique”, fundada en 1923 por el polifacético Curnonsky, el crítico Albert Thibaudet y el urbanista Henri Prost, entre otros. Una vez por mes estos caballeros se reunían en un restaurant de París diferente para degustar un menú diferente, que alguno de ellos preparaba. Con la ampliación del círculo inicial, la Academia adoptó la costumbre de ceder a los ingresantes la organización de la cena mensual. Al término de la misma y luego de su aceptación, como parte del rito iniciático, el nuevo miembro daba un discurso, al cual respondía uno de los miembros más antiguos. Cf. Jeanne B. Barondeau, *L'heritage de Maurice-Edmond Sailland dit Curnonsky élu Prince des gastronomes*, München, Curnonsky Verlag, 2008, vol. III, p. 182.

²⁷ Discurso de agradecimiento en un banquete realizador por embajadores a propósito del primer aniversario de *Saber Vivir*. ACV.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Gracias a su amiga Nélida Ferrari, Valdés confeccionaba el Boletín de la Cámara de Comercio Argentino-Uruguaya: “Por ella [Nélida] tuve *Saber Vivir* ya que Don Felipe Montero cuando quiso hacer una Revista para la Cámara ella le dijo que era la persona indicada (yo no sabía nada de imprenta). Y Don Felipe cuando Eyzaguirre dijo que quería hacer una revista gastronómica Don Felipe dijo: Carmen Valdés, que hace la revista de la Cámara es la persona indicada”. Valdés, Anotación sin fecha en ACV.

Valdés,³⁰ y trabajado como celadora en un colegio. Su padre, dueño de un negocio de aceite, había muerto en 1936 dejando a la familia en una situación precaria. Una entrada de su diario íntimo, que evoca, dieciocho años después de la muerte del padre, los pormenores del velorio, nos da también una idea de su entorno social. Describe la casa: "muy pobre. Negocio, dos habitaciones, cocina, servicio al fondo... Vieja mal tenida por el dueño de casa. Alhajada por nosotras las mujeres..." Recuerda, autopenalizándose, que en su adolescencia había soñado siempre con "ser más de lo que era", aunque hubiese sido más sensato no avergonzarse de "nuestros dos cuartos y esta casa avenjentada por el mal trato".³¹ Convocada para editar la revista, Valdés ascendió de pronto, cumpliendo sueños infantiles, a un estrato social superior. Participó de cenas y *cocktails* en casas lujosas, se carteó con figuras renombradas. Pero sus diarios muestran que pese a todo nunca dejó de sentirse acomplejada, carente de las virtudes necesarias para pertenecer al círculo de refinados. La costumbre misma de llevar diarios personales estaba vinculada con la vergüenza de tener una memoria deficiente, rasgo imperdonable en las personas que se precian de cultas (una y otra vez se mortifica Valdés con este tópico). La misma desazón le producía su incompetencia y desinterés ante la política, que estaba convirtiéndose en el lenguaje intelectual del momento. "Cada vez me achico más dentro de mí misma. Comprendo que me es harto difícil alternar con este mundo intelectual-político, que saben de esto último la mil y una cosa que yo ignoro y me declaro negada para saberlo", escribió en su diario.

Esta mujer, que fuera primero secretaria de redacción, luego subdirectora de la revista, representaba en cierto modo a su público imaginado: una clase media feminizada, adoradora de la Belleza y prescindente en lo político, que se mostraba receptiva ante el despliegue del brillo y el *savoir vivre* de la élite política, artística e intelectual. Sin este presupuesto de un público que, como Valdés, deseara ser instruido en la cultura y ascender en la escala social, *Saber Vivir* no podría haber existido. En una anotación de 1954, el día en que cumple 45 años, Valdés hace un balance de lo vivido y agradece a Dios que le diera "la posibilidad de más": "Posibilidad de más en el campo financiero, no! Posibilidad de más en cuanto a necesidad interna, posibilidad de más en cuanto a necesidad espiritual, en cuanto a alimento espiritual".³² Estas palabras se corresponden con el programa central de *Saber Vivir*: educar a las clases media y baja en los valores de la alta cultura, sensibilizarlas, moralizarlas a través de la educación estética.

A causa de este encuentro fortuito entre un miembro de las "clases ricas" y uno del sector culto de las inferiores, el proyecto de revista de cocina derivó en proyecto de revista cultural. Luego de entrar en contacto con Eyzaguirre y conocer la propuesta en julio de 1939, Valdés se dedicó a darle forma concreta y en ese trance cambió los énfasis y contribuyó a la ampliación del proyecto: "Yo trabajé 1 año en el escritorio que Don Pepe tenía en la Embajada de Chile (arriba en el último piso en la calle Esmeralda). Tampoco sabía gastronomía y preparé un proyecto: Revista de Arte y Literatura (la cocina al final)".

³⁰ "Raumsólca" se llamaba esta "escuela" por "Raumsol", el seudónimo de Carlos Bernardo González Pecotche, fundador de la logosofía.

³¹ Entrada del 25 de Junio de 1947, Cuaderno Avon, "Junio de 1947 a agosto de 1948". ACV.

³² Entrada del 7 de agosto de 1954, Cuaderno Mérito, "enero de 1954", ACV.

De ese año que transcurre entre julio de 1939 y julio de 1940 se ha conservado en el archivo un boceto de un primer número fechado en diciembre de 1939, en el que “la gastronomía, idea primitiva, de la revista, pasó de ser lo principal a ser lo último”.³³ En lugar de “Saber Vivir” ese boceto lleva por título “Buen vivir”. La búsqueda de un nombre fue una tarea importante en el tiempo de elaboración. En el citado discurso de aniversario, Eyzaguirre llega a ligar la elección definitiva del nombre con la ampliación del proyecto:

Con ella [Valdés] celebré verdaderos torneos de inventiva para dar con el nombre de la futura revista. Pasamos por toda la gama posible de la nomenclatura de prensa. Desde el nombre directo y sencillo de *La Buena Mesa*, hasta la expresiva fórmula del *Savoir Vivre* francés. Pero, como no era propio que en una tierra, por tantos conceptos ligada a la hispanidad, cayéramos en un galicismo tan detonante, optamos por traducir *Savoir Vivre* y quedamos en un castizo *Saber Vivir*. Sin embargo, la traducción imponía una esfera mucho más amplia que la trazada en nuestra aspiración inicial. Ya no podríamos satisfacer el buen gusto solamente con recetas de buena cocina. Era preciso extender el recetario a la literatura, la pintura, la escultura, la historia anecdótica, las modas, la ebanistería, el sport elegante, la fotografía, las notas sociales, el arte –en suma– de saber vivir en todas sus formas.³⁴

La retórica de *Saber Vivir*

Un pueblo de ricos es un sueño político imposible de realizar. Una nación se compone necesariamente de personas que producen y personas que consumen.

Balzac, *Tratado de la vida elegante*

Vivir en el Plaza Hotel es saber vivir.

Aviso publicitario

¿Qué producto adquiriría el lector de agosto de 1940 a cambio de un peso? Un primer número lujoso, de grandes dimensiones, con 64 páginas, ilustraciones a color y una oferta variopinta de 41 artículos, la mayoría de tema gastronómico. La tapa exhibía un *collage* de Horacio Butler: el Cabildo a la derecha y un árbol con vaca a la izquierda, los dos asentados sobre el campo. La contratapa, como traduciendo el motivo nacional en la lengua del consumo,

³³ Sobre el cuadernillo se lee una anotación posterior de Valdés: “Este cuadernillo es el resultado de muchos anteriores en los que estudiábamos cómo iba a ser la revista que estaba en gestación. / Proyecto que no tiene nada que ver con lo que al correr de los días surgió no sólo antes de la salida de *Saber Vivir* sino que también lo que se produjo después [sic]. Por ejemplo mi ‘genial’ idea de que los avisos no podían o mejor dicho no debían compartir espacio con los artículos, obra de prestigiosos periodistas, escritores, artistas, dibujantes de nota. La gastronomía, idea primitiva, de la revista, pasó de ser lo principal a ser lo último en las páginas de la publicación”

³⁴ Eyzaguirre, op. cit. Véase nota 29.

promocionaba una cadena de carnicerías (“La Negra”, “200 sucursales, una en cada barrio”) con una ilustración también a color y firmada por otro artista. El lector pasaba por unos avisos salpicados con ruinas europeas y llegaba a una portada interna con información editorial, un sumario, una declaración de principios y la foto de Brillat Savarin, el gastrónomo francés del siglo diecinueve. En el sumario podía reconocer varias firmas “de categoría”: Ramón Gómez de la Serna, Eça de Queirós, María Rosa Oliver, Álvaro de las Casas, Alberto Gerchunoff, Mariano de Vedia y Mitre, María Luisa Bombal, etc. Un recorrido superficial por el número le transmitía, antes de penetrar en los contenidos, una intención de forma: orden y armonía en el diseño, diálogo sostenido entre las imágenes y los textos. En las páginas 8 y 9 destacaban dos composiciones visuales, una junto a la otra. Una, con el título “Escaleras” y sin ninguna explicación adicional, agrupaba fotos de... escaleras. Otra, con el título “Flores” y un texto que postulaba el imperecedero valor del motivo floral, reproducía un lienzo de Van Gogh y varias fotos de flores encolumnadas debajo. Tales páginas de “diseño” se aproximaban a otras que historiaban objetos culturales, aislándolos y celebrándolos como signos de civilización y buen vivir (Gerchunoff sobre las pipas, Campos Menéndez sobre la levita). Artículos preceptivos, donde se dictaban instrucciones para el cuidado de los niños, normas para los invitados a comer o regímenes para adelgazar, no desentonaban en este universo. Tampoco las mesuradas loas al champagne de Mariano de Vedia y Mitre ni los menús de Eyzaguirre y Alberto Lagos. El lector que decodificaba el conjunto como alta cultura, con sus inconfundibles marcas de clase y su autolegitimadora etiqueta, confirmaba sus presunciones al toparse con “Weekend”, el desabrido texto de María Angélica Chevalier de Victorica Roca sobre el atardecer en una quinta o con la sección dedicada a reseñar lujosas casas porteñas o el comentario sobre la pródiga y refinada cena auspiciada por el Embajador de Chile (“el adorno de la mesa, hecho a base de legumbres y hortalizas, alcanzó proporciones de una verdadera obra de arte”). El “director literario” Álvaro de las Casas lo resumía todo en el título de su ensayo, que no debe confundirse con las teorizaciones contemporáneas de Bataille: “El lujo, categoría de cultura”.

En la portada interna, el editorial postulaba dos principios programáticos y generales a propósito del nombre: 1. “Saber vivir es el arte de vivir con gusto, con satisfacción, con señorío, con un refinamiento que equivale a un deber imperativo en las clases poderosas y a un derecho innegable en las más pobres y humildes” y 2. “En el saber vivir hay mucho más que problemas materiales; hay un gran problema espiritual: el enorme problema de mantenerse serenamente entre las dichas y de sobrellevar, sin desazones, los quebrantos.” Bajo estos principios la ostensible marca de clase adoptaba el aspecto de una misión social. El mensaje puede traducirse en estos términos: los valores aristocráticos son democratizables; se pueden disociar, sin mella y con provecho, de la posición material de las personas que los cultivan; es posible, en suma, exportar la moral aristocrática a todo el mundo, aunque la desigualdad que la engendró y la sigue reproduciendo permanezca intacta. ¿O no era cierto que “por pequeños que sean los jornales, una manera de vida bien orientada puede dar de sí gozos preciosos y placeres encantadores”? A esta fórmula ingenua de democratización de la cultura se le adjudicaba, además, una función política en la coyuntura internacional: “Es en este sentido que hoy, más que nunca, hace falta saber vivir, para salvar el abismo a cuyo borde nos colocaron manteniendo incólumes las ilusiones y cada día más puras las esperanzas. Sólo así garantizaremos la supervivencia de una serie infinita de valores que no deben morir.” Ningún lector ignoraba en 1940 cuál era “el

abismo" aludido. El editorial adoptaba una actitud frente al desastre: "Saber Vivir quiere ser dentro de cada hogar una revista de lectura calma que para el pobre y el rico puede brindar una sugerencia útil que contribuya de algún modo al deleite, y al sosiego".

Cuando se repasa la colección completa de *Saber Vivir*, salta a la vista la constancia identitaria de su espacio simbólico y su retórica. Pese a la diversidad de sus colaboradores (más de trescientos), sus temas (pintura, literatura, fotografía, danza, cine, historia, arquitectura, filantropía, decoración, recetas de cocina, ensayo misceláneo, etc.) y sus modos de exposición (ensayo, crítica, crónica, ficción, poesía, pintura, grabado, dibujo, fotografía), pese al largo período atravesado (de agosto de 1940 a diciembre de 1956), los 117 números de *Saber Vivir*, iarriba de 6.000 páginas!, se mantuvieron sorprendentemente fieles a la identidad forjada en el primero de ellos. Una y otra vez, la revista reafirma un mismo pacto de lectura: consolación por la belleza. Pero este pacto descansaba sobre fundamentos contradictorios y encubría tensiones que la propia situación comunicativa de la revista ponía en evidencia.

Ni en *Sur* ni en *Contorno* hay imágenes, ausencia que indica el carácter intelectual, abstracto y contenidista de esas revistas. Por el contrario, *Saber Vivir* se presenta ante todo como imagen, e imagen de un tipo particular, imagen "artística". Tanto a nivel del diseño y la diagramación como de las imágenes en sí mismas, la revista suponía un sujeto educado o educable en la estética, capaz de experimentar placer ante la evidencia de la forma pura. Las composiciones con flores y escaleras del primer número repetirán con otros objetos –relojes, indumentaria, espejos– el mismo proceder: el aislamiento de formas culturales y la serialización de sus diversas manifestaciones. Al aislar el objeto y destacar su forma por la repetición de la misma en la serie, *Saber Vivir* platonizaba, buscaba poner lo histórico en suspenso y montar, sobre un fondo de barbarie, la exposición universal de una civilización arquetípica. Operación cultural propia del museo y la galería, pero también del menú y el recetario.

El juego de tapa y contratapa del número 1 se repetiría en todos los otros. Es posible leer dicho juego como una de las respuestas de *Saber Vivir* a la coyuntura modernizadora en que se inscribía. Las tapas eran siempre colaboraciones originales de artistas contemporáneos o piezas reproducidas de colecciones privadas. Las contratapas, con alguna excepción, eran avisos, mayormente de alimentos suntuarios: enlatados Swift o Armour, champagne Arizu, vino San Felipe, chocolates Suchard, entre otros. Para una revista que aspiraba a ser un "refugio de la cultura en sus expresiones más puras y generales", la publicidad, como arte interesado, representaba si no un problema, al menos un desafío, porque activaba una tensión inherente a todo programa esteticista en los medios masivos de comunicación. ¿Cómo darle a los anunciantes la prioridad que requerían sin dañar el proyecto ideológico del buen gusto? ¿Qué relación establecer entre arte y consumo?

La primera propuesta de Carmen Valdés –que la revista diseñara las publicidades– fue rechazada por los anunciantes. Pensó otra cosa: separar las publicidades del cuerpo de la revista, y destinarlas a un espacio preliminar que se completaría con pasajes de libros o nuevos lanzamientos y con imágenes al tono. Este cambio de formato fue aceptado y empezó a regir desde el número 2. Pero lejos de recluir las publicidades a una zona de significación solo comercial, generó un espacio artístico de extrañas convivencias, muy adecuado para entender la encrucijada en que *Saber Vivir* hilvanó su discurso. En la medida en que los textos e imágenes seleccionados guardaban relación con los intereses de la revista, el montaje con

las publicidades generaba polifonías curiosas, cuando no revelaciones estridentes. Leer un texto de Litz sobre Chopin (“Un ángel bello de rostro como una mujer triste, puro y esbelto de forma como un joven dios del Olimpo y para coronar este conjunto, una expresión a la vez tierna y severa, casta y apasionada”) junto con “¡Qué rico es el Quaker con leche!” (n. 87) o las elucubraciones filosóficas de Ernst Meumann (“las reglas estéticas sólo son valederas para individuos de educación estética relativamente igual”) junto con la promoción de Concha y Toro y Villa Tónica (n. 84) decía algo al lector sobre la base material, gástrica, que sostenía la experiencia del buen gusto. Por supuesto, muchas veces eran asociaciones casuales, pero no pocas estaban buscadas por la revista y se integraban a su apuesta cultural, aun a riesgo de tensar sus contradicciones. En el número 19, por ejemplo, en la parte superior de la página, con fotos de manos alhajadas, se fomentaba el uso de joyas (“Un collar de perlas dará elegancia y esbeltez al cuello”, “Los pendientes darán armonía a la línea de su rostro”, etc.) y en la parte inferior se transcribía, ¿para fundamentar el consejo?, un pasaje famoso de la *Crítica del Juicio* donde Kant define las ideas estéticas como “símbolos de la conciencia teórica y moral en su juego libre y desinteresado”. Por lo tanto, sería un error creer que con la separación de las publicidades, *Saber Vivir* se desentendía del código de mercado y la problemática del consumo, porque ocurría precisamente lo contrario, le respondía al mercado aliándose con él, integrando al mercado el código esteticista.³⁵ Puede ponerse en esta serie (juego de tapa y contratapa, montaje de arte y avisos), las publicidades gráficas realizadas por artistas de la revista para Matamoscas Shell. Con humor y desparpajo, los artistas ilustraban las ventajas higiénicas del insecticida presentando el peligro que, de no usarlo, correrían las familias decentes: Alejandro Sirio, por ejemplo, muestra unas pestilentes moscas que suben del basural donde un linyera toma mate a una casa donde una nena toma el té y escribe debajo: “Ésta es mi interpretación del peligro de las moscas”.³⁶

Aquí, en este punto, reconocemos a la gastronomía como la verdadera clave de construcción del sentido en *Saber Vivir*. El discurso gastronómico se correspondía en su misma estructura con la situación en que se hallaban los ideólogos de *Saber Vivir*, defensores de lo bello en un mundo que pierde sus parámetros, siente la falta y quiere restituirlos con la lengua del momento. Que las recetas y comentarios sobre los modos de comer y cocinar se concentraran en una sección fija y que el tema estrictamente culinario sólo predominara al principio, no importa. Cuando Eyzaguirre puso en el origen de la revista el hecho de no poder “satisfacer el buen gusto solamente con recetas de buena cocina” y la necesidad de “extender el recetario” a todas las formas de producción cultural, estaba describiendo la operación gastronómica con suma precisión. Este discurso, surgido en el clima de modernización política, económica y social de la primera mitad del siglo diecinueve, aspiraba a reglamentar no sólo el universo

³⁵ Un caso ilustrativo interesante: en el n. 87, p. 1, se ve el *David* de Miguel Ángel en la mitad superior de la página y un aviso de vinos Escorialhuela en la mitad inferior.

³⁶ *Saber Vivir*, n. 40, diciembre de 1943. La explicación del proyecto está en “Los artistas y la propaganda”, n° 24, julio de 1942, p. 8 y 9.

culinario sino toda la cultura del consumo.³⁷ Se presentó, tal como indica la palabra, como una reglamentación del estómago, y más precisamente, del estómago burgués. Cabría decir, en lugar de gastronomía, idealismo gástrico, porque el ardid central de este discurso consistió en someter el estómago a la idea, en una adaptación de la filosofía estética de Kant que a Kant le habría resultado indigerible. El subtítulo que Brillat Savarin agregó a su *Fisiología del gusto* es elocuente: "Meditaciones de gastronomía trascendente, obra teórica, histórica y actualizada". La posibilidad de adquirir un "saber" con respecto a cómo "vivir" en el presente se relacionaba con el programa de entregarse a los placeres mundanos sin perder el autodominio y la voluntad. Como se lee en uno de los aforismos de Brillat Savarin: "Los animales se sacian, el hombre come y sólo el hombre inteligente sabe cómo comer". La posesión o el desarrollo del "buen gusto" se oponía por principio a la celebración del hedonismo desbocado que acechaba en la economía de consumo. "Estetizar", convertir la experiencia de la mercancía en objeto de una facultad del espíritu, en un saber, interponer entre el consumo y el consumidor la distancia del juicio, tal el programa del idealismo gástrico y tal la aspiración ética de *Saber Vivir*.

La ética de distanciamiento estético se percibía no sólo en las consideraciones sobre arte sino también en la valoración de otras culturas. Las variedades de cultura popular, las costumbres de sociedades originarias, temáticas que aparecen con cierta frecuencia en *Saber Vivir*, resultaban admisibles porque se abordaban de modo que no pusieran en peligro la identidad del propio observador ni el sistema de valores en los que asentaba su juicio de gusto. Las contribuciones de antropólogos, etnógrafos e historiadores valían en *Saber Vivir* menos por la divulgación de conocimientos científicos que por su significado estético. Se admiraban las formas culturales en tanto formas bellas, y no se manifestaba temor alguno por la relativización de los valores propios.

Desde el comienzo, Eyzaguirre se propuso imprimir a la revista un sesgo panamericanista, que tradujera en términos culturales los propósitos de buena vecindad (*good neighbor policy*) impulsados por los Estados Unidos. La mirada estetizante de *Saber Vivir* resultaba funcional a estos fines, porque permitía representar a los otros, los "buenos vecinos", apolíticamente. Hay varios números dedicados a mostrar las expresiones culturales de América, bajo el pretexto de fechas conmemorativas,³⁸ y el número especial que celebraba la liberación de París (56, junio de 1945) dejaba en claro que la revista se alineaba con el mensaje de Franklin D. Roosevelt. La política panamericanista no se restringía, sin embargo, a los números especiales, ya que estaba incorporada, en rigor, al criterio general de búsqueda y selección de trabajos. Las conexiones diplomáticas de Eyzaguirre, así como el elevado número de colaboradores extranjeros, hicieron de *Saber Vivir* una zona de permanentes cruces americanos. Así podían encontrarse textos de los embajadores de Perú o Bolivia acerca de sus países, notas de Newton Freitas o Raúl

³⁷ Cf. Priscilla Parkhurst Ferguson, "A Cultural Field in the Making: Gastronomie in 19th Century France", en: *The American Journal of Sociology*, vol. 104, n. 3 (nov, 1988), p. 597-641 y Alain Drouard, "La science de gueule", en: N'Diaye, Catherine (sous la direction de), *La gourmandise: délices de un péché*, Coll. Mutations/Mangeurs, n. 140, Paris, 1993, p. 148-159.

³⁸ El n. 21, de mayo de 1942, dedicado al Día de las Américas, el n. 24, de julio de 1942, "numero consagrado a la liberación de América", el n. 33, de abril de 1943, "dedicado a América", y el n. 43, de marzo de 1944, que contiene un artículo de Ezequiel Martínez Estrada dedicado al proyecto americanista de Alberdi y un texto de Alberto Franco titulado "Yo también canto a América".

Navarro sobre la cultura brasileña, artículos de Néstor Oderigo sobre la cultura popular afroamericana. Nunca la pobreza, la desigualdad social o la violencia política constituían temas de estos textos, que tenían el propósito de unir “fraternalmente” a los países de las tres Américas por medio de la “comprensión mutua”, franqueando las barreras lingüísticas.³⁹

La perspectiva panamericanista predominó durante la guerra por obvias razones diplomáticas. En la posguerra, el panamericanismo fue parcialmente desplazado por el orientalismo. Ninguna contradicción. Por el contrario, este desplazamiento, en consonancia con un auge del exotismo cultural, reflejado en la buena salud del género fantástico, y con la agenda de reconstrucción de las relaciones mundiales, sólo profundizó el distanciamiento estético al que aspiraba la revista. Algunos miembros de *Saber Vivir*, incluyendo a Carmen Valdés y Osvaldo Svanascini, fundaron a comienzos de 1949 la “Sociedad de Amigos del Arte Oriental” (SADAO). En su marco la revista publicó artículos sobre las culturas de Oriente y se realizaron exposiciones, conferencias, charlas radiales, recitales y traducciones. El fastuoso número especial sobre China (n. 82, de diciembre de 1948) había sido el prólogo de una actividad grupal que acabaría sobreviviendo a la revista. Y pese al guarecimiento psíquico que ofrecía lo remoto y lo exótico, pese a la ilusión de comprender lo extraño, en el orientalismo también anidaba el horror del desconocimiento de sí y la amenaza de un misterio indescifrable. Los textos contemporáneos de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, así como las angustias existencialistas de la poesía del cuarenta, lo demuestran.

Desde sus inicios *Saber Vivir* procuró mantener a sus lectores actualizados, y mantuvo columnas fijas sobre las novedades en materia de literatura, pintura, música, cine y modas. Pero la mirada estetizante de la revista también definía su relación con el presente. La “actualidad” era actualidad “cultural”, es decir, la forma momentánea que asumía esa entidad de axiología trascendente que se llama “cultura”, y se ofrecía siempre mediada por una suposición de orden conservado, patrimonio irrenunciable y tradición en curso. Si bien *Saber Vivir* se inició dando pábulo a la alarma de una posible declinación de Occidente, su retórica se entregó a la misión de reafirmar esa cultura amenazada. De ahí que los vaticinios de un final del arte, así como las formas experimentales que atentaban contra la institución artística misma, no tuvieran repercusiones en *Saber Vivir*. Lo moderno nunca era lo nuevo, aquello para lo cual no parecía existir molde, sino lo que podía presentarse como ya clásico y arreglado a forma. Una observación de Carmen Valdés a propósito de la casa de la Srta. Mercedes Saavedra Zelaya resume sin pretensiones el filtro con el cual se procesaba lo moderno: “En más de una oportunidad hemos destacado la feliz armonía que puede lograrse entre lo moderno y lo clásico cuando en la realización de ello interviene un espíritu artístico”.⁴⁰

³⁹ “Pensamos que la unidad de las tres Américas debe interpretarse y sentirse como una armonía en la diversidad, ya que es evidente la heterogeneidad de los elementos que componen el Nuevo Mundo. De ahí que para conciliarlos debamos recurrir a la comprensión mutua, que sólo se conseguirá como resultante del ejercicio consciente de la sensibilidad y la inteligencia. [...]Y no hay, a nuestro juicio, camino más recto hacia este objetivo que la divulgación conjunta de la literatura, el arte, el paisaje natural y humano, las gravitaciones históricas a través de hechos y hombres, para abstraer una síntesis capaz de vertebrar las piezas del organismo continental. Sólo así será posible que hablemos algún día de un panamericansimo realizado en sus mejores posibilidades.” *Saber Vivir*, n. 21, de mayo de 1942, p. 11.

⁴⁰ *Saber Vivir*, n. 35 (junio de 1943), p. 54-55.

Las formas de lo literario en *Saber Vivir*

El muchacho de salud perfecta, miembro de un hogar feliz y sin problemas económicos que hoy le canta a la muerte porque la muerte está de moda, puede llegar a ser un gran poeta, del mismo modo que la jovencita que copia los modelos de Rita Hayworth puede llegar a ser una mujer elegante. Uno y otro están en camino de encontrarse.

Augusto Mario Delfino, "La moda, inquietud profunda", *Saber Vivir*, n° 68 (enero de 1946)

Juventud es lo que se busca en el mercado cuando se pide un cuarto de pollo; todos los días hay pollos nuevos diferentes.

Gómez de la Serna, *Automoribundia*

Que Gómez de la Serna fuera el autor más prolífico y destacado de la revista no deja de ser sorprendente. Las razones históricas y circunstanciales del fenómeno, expuestas en otro capítulo de este libro, no le quitan su carácter maravillosamente aberrante. No aludo con esto a la sorpresa de que fuera un escritor "peronista" y "franquista" en un ámbito contrario a ambos regímenes políticos. Ese rasgo ideológico no tenía por qué verse reflejado en las colaboraciones, y de hecho, no lo hizo, al menos no directamente. Aunque, pensándolo mejor, el fenómeno al que aludo no esté desvinculado de las simpatías políticas de Gómez de la Serna. Me refiero a que los textos de Gómez de la Serna se rien de todo lo que *Saber Vivir* predicaba con seriedad, y desde su mismo corazón ideológico, por exceso y parodia. En Gómez de la Serna asoma la cara hedonista, disolvente y pecaminosa de la voluntad normativa del gastrónomo, como se ve ya en "Un gran cenador", la primera colaboración suya en *Saber Vivir*. Esto tiene importancia porque Gómez de la Serna no fue un mero colaborador sino el colaborador más ineludible, potente y asiduo de la publicación. Con la sistematicidad propia de quien juega su identidad en una poética, se ocupó de fenómenos culturales que *Saber Vivir* subestimaba o prefería poner al margen. Se dio el gusto de instalar el universo de lo menor, lo excedente y hasta lo residual como eje de una revista que se proponía como su más alto fin cantar –o enseñar a cantar– loas a lo bello y lo agradable.

El tema del circo, retomado una y otra vez por Gómez de la Serna, ofrece el caso más notorio de su posición, quizás porque "en el circo y gracias al clown se realiza y se admite la burla de lo anterior, la parodia de lo solemne, hasta la ironía del número temerario que acaba de exhibirse. Es la gran casa del circo, el único sitio en que sucede eso y gracias a eso se depura la solemnidad del espectáculo, su excesiva vanidad."⁴¹ Las colaboraciones de Gómez de

⁴¹ *Saber Vivir*, n. 2, septiembre de 1940, p. 35.

la Serna sobre este tema podrían figurar como anexo en el libro donde Starobinski investiga la fascinación que el imaginario del circo, en particular por sus acróbatas y payasos, ejerció sobre los artistas modernos, del siglo diecinueve a la vanguardia.⁴² Gómez de la Serna, ese contemporáneo y colega de Apollinaire, Picasso, Marinetti, todos ellos *clowns* consumados, vio en la figura del payaso de circo un modelo de artista, si no de hombre, en virtud del gesto de libertad, soberano, irrenunciable, que encarna en él. En su *Automoribundia* finge que un entrevistador le pregunta si le habría gustado ser un payaso y no solo responde afirmativamente. Agrega: "La vida no merece más que la payasada libre. Es la única posición auténtica para contestar a la muerte. Cuando nuestro amigo Barradas iba a morir pidió una careta de clown para encubrir el gesto feo de la agonía".⁴³ En efecto y sin duda, el genio en la poética ramoniana no puede ser sino genio del clown, ya que el genio lo es, para este posvanguardista y exiliado, solo a costa de burlarse de su imagen: "el genio del clown es un arte mucho más difícil que el genio literario, porque se sacrifica en su propia genialidad y se ríe de ella frente al espejo en que se refleja. Un suicidio constante aguarda al clown genial, porque quema y acaba en cada gesto la trascendencia del genio".⁴⁴ Cualquier presunción de que el elogio del circo, un arte en retroceso a mediados de siglo,⁴⁵ era un modo de resistir el avance irresistible de la cultura moderna sería errado a propósito de "Ramón". El circo es el gran tema en que su poética se abisma para alejarse de todas las retóricas de la autosuficiencia, incluyendo la gastronómica de *Saber Vivir*, y practicar su infinita *performance* libertaria.

Para el lector argentino actual, poco versado en Gómez de la Serna, esta afirmación puede colorearse sustituyendo al autor español por el argentino César Aira, un escritor también incontinente, que trabaja en el *continuum* de la escritura, que desbarata la oposición trivial/serio y que, sobre todo, se reconoce en las rutinas repetitivas del payaso. Un pasaje de *Ismos*, en que Gómez de la Serna profetiza sobre el futuro de lo nuevo, vale tanto para él como para la poética de Aira: "Yo diría que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre y su monstruosidad última, cosas que si quizá no podrá vivir nunca en vida declarada, las podrá vivir en la mente. Llegaría hasta decir: se está preparando la libertad idiota, que después de todo, bien mirado, es el colmo de la libertad".⁴⁶ En cualquier caso, los textos de Gómez de la Serna representan una dimensión central de la revista, que es la del ensayo libre. La representan incluso en su excentricidad, por su paradójico contrapunto con el ideario explícito de *Saber Vivir*, ya que el ensayo se ofrece como el ámbito propicio para practicar la prosa exploratoria y articular una voz singular.

Aparte de Gómez de la Serna, a título de inventario, cabe mencionar en el campo del ensayo a Manuel Mujica Láinez, que asume la máscara del anticuario decadentista, a Rodolfo Cár-

⁴² Jean Starobinski, *Retrato del artista como saltimbanqui*, traducción Belén Gala, Valencia, Madrid, Abada, 2007.

⁴³ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia. 1888-1948*, en *Obras completas*, tomo XX, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998, p. 710.

⁴⁴ *Saber Vivir*, n. 2, septiembre de 1940, p. 35.

⁴⁵ Cf. Beatriz Seibel, *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, p. 85-94.

⁴⁶ Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, en *Obras completas*, tomo XVI, 2005, p. 305.

denas Behety, que escribe sobre escritores franceses del siglo diecinueve, sobre cine⁴⁷ y sobre otras temáticas libres o pautadas por la revista, a Rodolfo Bellani Nazeri, gran viajero y escritor de novelas populares que colabora con textos sobre cultura latinoamericana, a Pablo Rojas Paz, el exmartinfierrista, a Clara Campoamor, “abogado”, que indaga las paradojas de la mujer moderna, entre muchos otros. Los ensayistas abundan en *Saber Vivir*, y sus estilos y temas son tan diferentes como sus personalidades. Hay ensayos históricos, de tipo costumbrista, humorísticos, crítico-literarios, de divulgación científica. El método más expeditivo para comprobar esa variedad del ensayo en *Saber Vivir* es leer alguno de los números especiales.⁴⁸

De la masa de ensayistas destaco a tres argentinos por raros y olvidados: Luisa Sofovich, Arturo Jacinto Álvarez, José Luis Lanuza. Sofovich fue sin duda uno de los sostenes intelectuales de *Saber Vivir*. Colaboró con ensayos casi tan diversos como los de su esposo (“Encuentro con una tortilla”, “Breve biografía del té”, etc.), aunque dio prioridad frecuentemente a la anécdota biográfica (sobre Mary Shelley, Sacher Masoch, Charlotte Brönte, etc.). Desde el número 78 empezó a publicar regularmente una columna llamada “Arboleda”, que podía estar ocupada por citas, traducciones y aforismos o por un único artículo sobre un tema equis. La prosa de Sofovich era más seca, concisa y viril que la de Gómez de la Serna, y solía inclinarse por la narración, aun en el marco del ensayo. Las colaboraciones del proustiano Arturo Jacinto Álvarez, fueron, a diferencia de las de Sofovich, escasas y tardías, pero introdujeron una nota singular en la publicación. Esa especie de Mujica Láinez enérgico y vital, aristócrata de hotel, antimelancólico gay, veía en la moderna cultura de masas la sobrevida del siglo dieciocho. Sus elogios de “Christian Berard” (92) y Cocó Chanel (108) parecen aplicaciones prácticas de la tesis histórica acerca del *kitsch* formulada en “El *bright-appeal* de Marilyn Monroe” (113): “el éxito de Marilyn Monroe se debe principalmente a dos factores: la atracción por el brillo y la influencia que Lady Mendl ejerció en Nueva York como decoradora durante la década comprendida entre los años 1915 y 1925”.⁴⁹ José Luis Lanuza colaboró en *Saber Vivir* desde 1943 hasta el final y constituye uno de sus más entretenidos y versátiles ensayistas.⁵⁰ El hecho de que cultivara una prosa económica e inteligente, pero de divulgación, junto con el carácter derivativo y menor de sus textos, lo perdió para la historia

⁴⁷ Casi un pequeño libro: “El cinematógrafo como expresión de cultura. Eugenio O’Neill” (35), “El cine como expresión de cultura” (38), “El cine como expresión de cultura”, (43), “El cine como expresión de culturas: la ciencia” (47), “El cine como expresión de cultura. Las mímica y el gesto” (51).

⁴⁸ Los hubo dedicados a Los Ángeles (102), Chile (37), China (82), La Creación (67), El comer y el beber en el arte (98), El mueble (45), El novecientos (53), El Romanticismo (87), Italia (64), Liberación de París (56), Pintura y arte franceses (86), La Religión (75).

⁴⁹ Lady Mendl –sobrenombre de la estadounidense Elsie de Wolfe– habría dado inicio, según Álvarez, a la resurrección contemporánea del siglo dieciocho, la cual “[...] cundió por el mundo entero, deformándose, pero adquiriendo un sentido absurdo y encantador. Las ‘marquesas’ (de quienes Marilyn Monroe es la encarnación más patética) con sus lunares, sus mejillas rosas y sus pelucas blancas invadieron los hogares cubriendo teteras y teléfonos, patrocinando el tiempo en los almanques, custodiando golosinas en las tapas de las bomboneras [...]”.

⁵⁰ Publicó en *Saber Vivir* “Nacimiento del tango” (31), “Helena y Clitemnestra” (42), “Vidas ajenas” (46), “Viejas navidades criollas” (49), “Estampa de un criollo de antes” (52), “San Martín, el santo porfiado” (58), “Jardín Zoológico” (67), “Dos temas de Horacio” (69), “La Argentina en sus coplas” (77), “Donde el pasado permanece” (79), “Gente del Martín Fierro” (84), “Tiempo de vals” (87), “La soberbia española en América” (91), “El amigo de la Gioconda” (100), “Nefertiti” (105), “Lope de Vega y los Gatos” (115), “Los símbolos” (117).

literaria.⁵¹ Sin la desinhibición de Gómez de la Serna, Lanuza cultivaba un estilo rapsódico que era capaz de avanzar entre la frase ingenua y la sofisticación del concepto con elegancia y sin caerse de tan inestable sogá. En el número dedicado a “La Creación” (n. 67, diciembre de 1947), escribe una púdica parodia del *Génesis* que recrea el modo en que Adán fue nombrando a las bestias: “Es claro que al principio le costaría encontrar un nombre apropiado para cada una. Llamaría al perro *guau guau*, a la oveja *méee*, a la vaca *múuu*, y al gato *miau*. Pero poco a poco iría tomándole el gusto a esa tarea de ponerle nombres a las cosas. Hay un placer de nombrar. Saber que un cocodrilo es exactamente un cocodrilo y no otra cosa. Saber que si uno nombra al elefante puede aparecerse el elefante. Llamar a Eva y que sea Eva, precisamente, la que nos responda. Después ese oficio de dar con la palabra exacta se fué volviendo cada vez más complicado. Algún tiempo después de Adán, don Luis de Góngora y Argote ya no diría *gallo* sino ‘doméstico del sol nuncio canoro’, ya no diría *toro* sino el ‘mentido robador de Europa’”. Esa ironía es característica de Lanuza y aparece diversamente dosificada en sus trabajos. En “La gente del Martín Fierro”, un ligero repaso de los personajes del poema, encontramos, por ejemplo, hallazgos como éste: “Hay personajes borrosos en el *Martín Fierro* y personajes bien perfilados. Entre los borrosos está el hijo mayor de Martín Fierro, del que podría decirse que no tiene historia que contar, porque se ha pasado los años en el limbo de la penitenciaría. Quiere contar su vida y lo único que consigue es una extensa descripción de la cárcel”. No extraña que en ese libro despiadado que es *Borges*, Lanuza reciba un elogio incondicionado.⁵²

Guillermo de Torre aportó a la revista el *partenaire* perfecto de Gómez de la Serna. Si este era el *clown* imprevisible, el *tony* o el *augusto* de las rutinas clásicas, de Torre fue el payaso serio, ese que en la jerga se llama “carablanca” y cuya función es mandar a los payasos díscolos y descontrolados, como Gómez de la Serna. El estómago uno, el gastrónomo el otro. Aunque de Torre escribe numerosos textos para la revista, el territorio en el que se siente más cómodo y resulta más eficaz es, lógicamente, el de la crítica literaria. Su participación en *Saber Vivir* parece, de hecho, una extensión de su trabajo editorial en *Sur* y *Losada*, empresas culturales que se publicitan en *Saber Vivir*. Como Arnold, Ortega y Gasset, Roberto Giusti, de Torre se presenta a sí mismo con el atuendo de un mediador que acomoda conjuntos heterogéneos, espiga lo clásico de entre lo nuevo, actualiza los repertorios críticos y se ofrece de guía normativa a los más jóvenes. “Se dirá que en muchos casos la criba no es sutil, que lo falso y lo trivial sigue mezclándose a tal cosecha, pero en nuestras manos está hacer la selección”. Así define su función de Torre con respecto al caudaloso volumen de novelas contemporáneas, pero la definición es aplicable a todos sus textos, porque describe su función de crítico en general. Desde el número 78 y hasta el último, con algunas excep-

⁵¹ Si bien Lanuza tiene su entrada en la *Enciclopedia de la literatura argentina*, dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, (Buenos Aires, Sudamericana, 1970), no figura ni en los tomos de CEAL, ni en la *Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik, dir.) ni en el panorama de Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Taurus, 2006)

⁵² “Hablamos de José Luis Lanuza: no tiene mucha fama, ha escrito un libro sobre negros, publica artículos inteligentes e informativos. Borges: ‘Ojalá que hubiera muchos escritores como Lanuza’, Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. Daniel Martino, Buenos Aires, Destino, 2006, p. 317.

ciones puntuales, coherente con su rol, De Torre se hace cargo de la columna "Los Libros", antes manejada sin pretensiones ni brillantes resultados por Juana D'Iturbide (seudónimo de Nélida Ferrari). Aplica allí un método de crítica continuada, por el cual una reseña se engarza con la otra y todas juntas forman un juicio panorámico y ordenador de un punto específico en el tiempo cultural.

En la misma línea crítica y ordenadora, a veces como mera imitación del mismo de Torre, se pueden considerar las colaboraciones de Romualdo Brughetti, el hijo del pintor Faustino, sólo que, en contraposición con los omnívoros intereses del crítico español, Brughetti se restringe en *Saber Vivir* a la producción lírica contemporánea y en ocasiones incurre en la crítica de arte que ejercía más plenamente en otros espacios. Poeta él mismo, colaborador de *Criterio*, *La Nación*, *Sur* y *Correo Literario*, en sus numerosos ensayos para *Saber Vivir*, Brughetti suele contentarse con modular variaciones sobre lo maravillosa que es la poesía, o que debe serlo. En el corpus brughettiano⁵³, encontraba el lector de *Saber Vivir* un prolijo inventario de todos los lugares comunes acerca de las facultades sanadoras y primordiales de la poesía, como por ejemplo: "si la filosofía aclara nuestra visión o concepción del mundo, la poesía es su impulso primordial, es quien otorga el fuego prometeico que jamás se extinguirá". Dejando de lado el valor de estos textos de Brughetti, interesan aquí por dos motivos: ubicados todos en el período de posguerra (el número 54 de *Saber Vivir* es de mayo de 1945), recogen ingenuamente una tendencia característica del momento, a saber: la invitación a dejar de lado el tono amargo y angustiado del período de la guerra y a iniciar un nuevo trabajo de construcción lírica. Estos textos, además, se integran explícitamente, junto con otras colaboraciones (algunas de Svanascini y del propio de Torre), al imaginario y las polémicas con que la generación del cuarenta se configuró en nuestro medio.

En efecto, cuando Eyzaguirre y Valdés planeaban la revista, se estaba gestando en nuestro país una nueva "generación" poética, esa que con el tiempo adoptaría el nombre de la década. Desde fines de los años treinta, en rigor, habían comenzado a aparecer publicaciones nuevas en la capital y en las provincias que se irían articulando en un movimiento autoconsciente. La estrategia retórica de autolegitimación de esos "nuevos valores" consistió en reconocer y defender, por un lado, la heterogeneidad de intereses, de métodos y voces, ya que la exploración individual era un valor común, pero a la vez en inscribirse en un horizonte histórico compartido, que los "obligaba" a diferenciarse de la generación poética previa, juzgándola también en bloque. Si los martinfierristas del veinte eran frívolos y humoristas, los nuevos debían mostrarse serios y angustiados; si los primeros rompían las formas hasta la anarquía, los nuevos exploraban las formas tradicionales sin destruirlas; si los primeros eran cosmopolistas, los nuevos se orientaban al paisaje de lo propio, y así. Sin embargo, a la serie de diferencias hay que agregar la idea de que se trataba de un relevo temporal, de una renovación de un proyecto poético compartido, de una superación en la continuidad, y no de una oposición parricida.

⁵³ Especialmente en: "Presencia de la poesía" (54), "Baudelaire, la modernidad, el amor y el pecado original" (68), "Rimbaud o el delirio de la libertad" (73), "El lenguaje integrador de la poesía" (79), "Imposible soledad" (104), "El poeta y su mundo" (105), "Poesía, facultad de maravillarse" (106), "La implacable poesía" (107), "La poesía, siempre" (113).

Saber Vivir publicó poesía desde su inicio y le adjudicó un papel estético de privilegio colocándola simbólicamente en el extremo opuesto al de los avisos comerciales. Cuando se publicaba un poema inédito, por regla, el mismo recibía un tratamiento gráfico preferencial: se le destinaba toda una página, con una composición y un diseño estilizado, como aislándolo de la contaminación ambiente. Los poemas eran siempre poemas ilustrados por artistas prestigiosos (Berni, Butler, etc.), un método que en ocasiones no permitía decidir qué ilustraba qué cosa, si el poema la imagen o la imagen el poema. El espacio destinado a la poesía fue ocupado por poetas diversos, extranjeros algunos, tradicionales otros, amigos sin talentos unos cuantos, pero la "generación del cuarenta" estuvo profusamente representada.⁵⁴ Algunas poetas uruguayas,⁵⁵ a las que cabe sumar por edad e intereses comunes a la generación del cuarenta, también publicaron en *Saber Vivir*, quizás por obra del propio Brughetti, que había oficiado de crítico en medios uruguayos. Desde el punto de vista de la relación entre la construcción generacional de los poetas nuevos y su presencia en *Saber Vivir*, el texto más elocuente es el libro de 1948 *Diez poetas jóvenes*.⁵⁶ El libro estaba editado por dos colaboradores de *Saber Vivir*, Becco y Svanascini, y no solo traía un amable prólogo de Guillermo de Torre, donde el crítico eminente festeja que sea posible "el diálogo de generaciones contiguas", sino que ese prólogo se publicaría como reseña del libro en *Saber Vivir*. La crítica "implacable" que más adelante le hará Brughetti a la antología, en que acusa a los poetas elegidos de "indigencia poética sino intelectual",⁵⁷ sólo pone en evidencia la disconformidad de quienes no fueron incluidos en esa selecta decena de nuevos, pero que compartían la misma política cultural de constituir generación.⁵⁸

En este breve recuento de las formas de lo literario en *Saber Vivir* (ensayo, crítica literaria, poesía) dejamos de lado la ficción en prosa. Aunque la hay, y no siempre es tan insignificante como dan a entender los aportes de Mallea o Elías Carpena, su *protégée*, no tiene relevancia alguna en el conjunto de la revista, mucho menos en el campo literario de la época y menos aún en la historia literaria.

⁵⁴ Publicaron en *Saber Vivir*: Vicente Barbieri (n. 30, 34, 38, 43, 47, 55, 58., 79, 81, 87, 110, 112), Horacio Jorge Becco (n. 104, 107), César Fernández Moreno, (18, 24, 27, 30, 29, 36, 39), Juan G. Ferreyra Basso (38, 40, 47, 50), Alberto Franco (n. 54), Alberto Girri (n. 58, 59, 102, 106, 107), Eduardo Jonquieres (n. 106), David Martínez (n. 111), Luisa Pasamanick (n. 109, 113, 116), Rodolfo Wilcock (n. 36, 43, 53, 55, 62).

⁵⁵ Clara Silva, poeta formalista, y Orfila Bardesio, anticipación de esa penumbrosa que será Pizarnik: "No tuve nunca manos. / Ni me crecieron pensamientos míos. / Ni pudieron llamarme con mi nombre. / Mi sangre nunca vino. / No habité nunca el día / ni me arrancaron nunca / del fondo de mis pozos. / " ("Antigona", n. 81, p. 37).

⁵⁶ Horacio Jorge Becco y Osvaldo Svanascini, *Diez poetas jóvenes: ensayo sobre moderna poética, antología y ubicación objetiva de la poesía joven desde 1937 a 1947*, prólogo de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Editorial Ollantay, 1948.

⁵⁷ "Poesía argentina moderna", *Saber Vivir*, n. 107, p. 28.

⁵⁸ Puede confrontarse la antología de Becco y Svanascini con la más inclusiva de David Martínez, *Poesía argentina (1940-1949)*, Buenos Aires, Colección El Ciervo en el Arroyo, 1949. Véase también la respuesta de Svanascini, "Defensa de la nueva poesía desde Corrientes y Florida", en el número 108, p. 39.

Conclusión

¿Se vive la vida que estamos viviendo?

Ramón Gómez de la Serna, *El hombre perdido*
(1947)

Mis fuerzas se escurrieron no sé si con los años o con
lo que llamaré "triste experiencia".

Carmen Valdés (Diario, 1 de enero de 1955)

La investigación académica, pese a su interés creciente por las publicaciones periódicas y sus innumerables refinamientos metodológicos, no se ocupó hasta el momento de *Saber Vivir*. Con la excepción de una conferencia laudatoria, dos artículos y un breve pasaje en un libro de Patricia Artundo,⁵⁹ no parece haber habido investigación que la tomara por objeto. Ni siquiera la mencionan Lafleur, Provenzano y Alonso en su pionero trabajo sobre las revistas literarias.⁶⁰ Arias López se preguntó por las razones de esta omisión en el ámbito académico. Su respuesta, sin embargo, al sustituir un misterio por otro misterio,⁶¹ es menos interesante que la pregunta misma.

Si la revista definió su identidad y su retórica en ese paréntesis histórico que son los cuatro años que van de 1939 a 1943, a la par de la gestación del peronismo, apelando a la amenaza fascista para legitimar el estilo normativo y conciliatorio de sus páginas; si afrontó la modernización de la década del treinta aliándose con los discursos consagrados y dominantes de *Sur* y *La Nación* y aplicando a su representación de la cultura el filtro del idealismo gastronómico del siglo diecinueve; si a lo largo de su existencia convivió y compitió, sin alterar su identidad de base (y de clase), con la política cultural del peronismo, disputándole al movimiento esas conciencias que la modernización volvía disponibles (los nuevos sujetos urbanos, los nuevos miembros de las capas medias, las mujeres "modernas"),⁶² y perdió en la disputa;

⁵⁹ La conferencia: María Elena Arias López, "La revista *Saber Vivir*: su influencia y trascendencia en las décadas del 40/50", dictada en el Fondo Nacional de las Artes. El texto mecanografiado, de ocho páginas numeradas, está fechado en Buenos Aires, 14 de Diciembre de 2000, y almacenado en la Biblioteca del FNA. Los artículos ya citados de María Amalia García y Jerónimo Ledesma. El pasaje: Patricia Artundo, "O 'Artista-Escritor': A Difusão da obra de Mário de Andrade na Argentina no começo dos anos de 1940", en: *Mário de Andrade e a Argentina, um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, traducción Gênese Andrade, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 141-181.

⁶⁰ Héctor Lafleur, Sergio Provenzano, Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, prólogo de Marcela Croce, Buenos Aires, El 8vo. Loco, 2006.

⁶¹ "¿Es admisible suponer tanta indiferencia de parte de nuestros bibliógrafos? Yo creo que son otras las razones por las cuales la revista ha pasado por ser ignorada o casi desconocida en los últimos tiempos. La principal es su escasa o casi nula distribución en los ámbitos universitarios." Arias López, op. cit., p. 2.

⁶² Existe en el archivo un texto inédito de Carmen Valdés con el título "Sueño de una noche de verano o Entrevista con sus excelencias" en el que la Subdirectora de *Saber Vivir* se figura a sí misma entrevistándose con el matrimonio Perón y entablando una discusión con Eva acerca de cómo educar a las masas. "Le confesaré mi rebelión interna por cada vez que se dirige a las mujeres, entre las que estoy incluida, y les dice mujeres de mi país, mis queridas desca-misaditas...". La militancia femenina de *Saber Vivir* disputaba sin duda con la Fundación Eva Perón.

si en ese contexto optó por reafirmar y extremar su política del espíritu, sacrificando el cuerpo y recluyéndose cada vez más en el universo cerrado del museo y la galería, en la celebración negadora de la mística y oriente; si todo esto fue así, lo que selló su perdición, una vez concluida su existencia, fue el curso mismo de nuestra historia cultural.

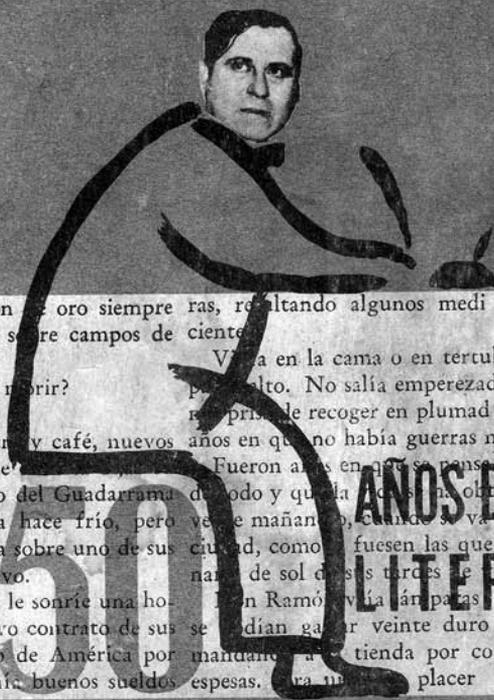
En el contexto de la modernización posterior al '55,⁶³ con sus matices y variantes, las opciones programáticas de *Saber Vivir* se decodificaban como los signos erróneos de un pasado caduco. No hacía falta olvidar lo que la propia historia sepultaba entre sus ruinas. La polémica, la ciudad como escenario de choques, la experiencia del presente con sus presiones incisivas, la demanda del compromiso intelectual, la política como idioma del mundo, la cientificación de lo social y lo humano, la preferencia y la búsqueda de un lenguaje rugoso, accidentado, más cerca de los ritmos orales, todo esto que formaría el imaginario cultural de la segunda mitad de los cincuenta y de los sesenta, era el revés exacto de *Saber Vivir*. La universidad, que fue un sitio privilegiado de esta modernización, como testimonian *Imago Mundi*, *Verbum*, *Contorno* y los proyectos sociológicos de Gino Germani, acompañados por las importaciones de los nuevos discursos académicos europeos y los experimentos en la novela y el ensayo, sólo podía reconocer en *Saber Vivir* a una revista perdida, un sucedáneo de esos museos y galerías de arte que la revista admiraba, y esta imagen perduraría como herencia para la política universitaria del retorno democrático, que se propuso rescatar críticamente los proyectos modernizadores de los veinte y los sesenta como hitos de una tradición nacional de la ruptura. Por su idea de cultura, por las formas de lo literario que cultivó, *Saber Vivir* quedó transformada en el emblema de un anacronismo colectivo. El proyecto de exportar la moral oligárquica a través de la industria cultural, que *Saber Vivir* suscribía, fue exitoso. Los valores de clase llegaron hasta los programas televisivos, con la consecuencia previsible de que las pretensiones de clase se integraron al imaginario de la democracia de masas, perdiendo todo prestigio real. Nada más vulgar hoy que la fina distinción, nada menos potente, en términos intelectuales, que la retórica que animaba a *Saber Vivir*. El interés que la revista conserva no reside en el poder que tuvo su retórica, totalmente desactivado hoy, sino en el hecho de que esa retórica haya tenido poder y que en su funcionamiento se haya ido transformando en la ruina de sí misma, en un monumento de las contradicciones que articuló.

Saber Vivir quedó situada en una encrucijada de múltiples niveles. Históricamente, entre el régimen conservador de los treinta y la renovación posperonista de los sesenta. Socialmente, entre las familias tradicionales y la nuevas capas medias. En términos de público lector, entre la alta cultura y la industria del entretenimiento. Editorialmente, entre la forma cerrada y extemporánea del libro y la forma abierta, periodística de la revista. En cuanto a las artes: entre la pintura y la literatura. En cuanto a la literatura, entre la lírica y la prosa, y en el seno de ésta, entre el ensayo elegante y la crónica de modas. Moralmente, entre el epicureísmo de elite y el consumo masivo. De todos estos pares, el primer término representa lo que *Saber Vivir* comenzó por predicar y el segundo lo que la historia terminó por imponer. Esta perdición, como todo *memento mori*, es siempre interesante para los vivos.

⁶³ Cf. Oscar Terán, *Nuestros años sesenta: la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991. Beatriz Sarlo, con la colaboración de Carlos Altamirano, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

ANTOLOGIA



ay!— un león de oro siempre ras, resaltando algunos medi
de su blasón sobre campos de ciento

le gustaría morir?

vida de teatro y café, nuevos años en que no había guerras n
Galicia, donde

helado soplo del Guadarrama de todo y que la vida se iba obr
el mar nunca hace frío, pero ve de mañana, cuando se va
de playa caiga sobre uno de sus ciudad, como si fuesen las que
Madrid de nuevo. nan de sol desde sus torres de

or sus hijos y le sonríe una ho. En Ramón vivía lámparas
por un nuevo contrato de sus se podían ganar veinte duro
de lo traído de América por mandando a la tienda por co
fina, que tenía buenos sueldos espesas. Era un placer

Vista en la cama o en tertul
pausado. No salía emperezad
no príncipe de recoger en plumad
Fueron años en que se pens
dado y que la vida se iba obr
ciudad, como si fuesen las que
de sol desde sus torres de
En Ramón vivía lámparas
se podían ganar veinte duro
mandando a la tienda por co
Era un placer

ANOS DE VIDA
LITERARIA

EDITORIAL LOSADA - ESPASA CALPE ARGENTINA
EDITORIAL POSEIDON - EMECE EDITORES
EDITORIAL SUDAMERICANA

Ramón en Saber Vivir. Antología de textos

Esta antología procura ser lo más extensa posible, a fin de dar un variado panorama de la labor periodística de Gómez de la Serna en *Saber Vivir*. Hemos escogido prácticamente la mitad de los 96 artículos publicados en los 117 números de la revista.¹

Su importancia es enorme, por la calidad de los textos y porque un número notable de ellos permanece aún desconocido. Sin duda, exceden con mucho la coyuntura en que fueron apareciendo. En *Saber Vivir* Gómez de la Serna escribe pocos artículos de ocasión, y abundan en cambio retratos, biografías, cuentos, memorias, ensayos y crítica de arte, que amplían para el lector actual el vasto horizonte de los intereses ramonianos.

En lugar de conservar un estricto orden cronológico, nos pareció oportuno dividir la antología en grupos temáticos inspirados en los "espacios literarios" propuestos por Ioana Zlotescu para el ordenamiento de las *Obras completas* de Gómez de la Serna, es decir, conceptos abiertos, permeables entre sí, que superan la división convencional de géneros literarios y resultan más aptos para englobar las escurridizas producciones textuales de Ramón.

A la vez hemos decidido reproducir un puñado de artículos que, pese a no ser inéditos, presentan interés específico y recobran así en cierto modo el contexto de su publicación original. Tal es el caso de "Los cafés y el Café de Pombo", "Manuel y Antonio Machado", "Estampario de aquí", "El retrato perdido" y "Despedida de la conferencia".

El curioso lector que desee reconstruir el orden de aparición de estos trabajos y conocer cuáles de ellos fueron luego recogidos en volumen y cuáles permanecen dispersos hasta el presente, puede acudir a nuestro "Índice de artículos publicados por Gómez de la Serna en *Saber Vivir*" en las páginas 309-315.

¹ Los 117 números de *Saber Vivir* corresponden en rigor a 116 entregas, pues hubo en diciembre de 1940 un número doble, el 4-5.



Ramonismo y cuentos inéditos

“Un gran cenador” (1940)
“Ensayo sobre los monos” (1947)
“Greguerías ilustradas” (1948)
“Sobre los pingüinos” (1950)
“La Navidad del Vizconde” (1952)
“Superhistoria, La Princesa de Éboli” (1954)
“Camélidos americanos: las llamas” (1956)

El término *ramonismo*, en tanto género literario inventado por Gómez de la Serna, abarca numerosas variedades inclasificables, como la *greguería*, el *capricho*, la *gollería*, el *disparate*. Es a la vez un procedimiento, un punto de vista, un estilo, una poética. Alfredo Arias distingue con acierto dos vertientes en el ramonismo. Por un lado, las observaciones, la mirada extrañada del mundo, y por otro las alucinaciones, lo predominantemente narrativo; una y otra vertiente recorren toda la obra de Gómez de la Serna: “lo trivial y lo fantasmagórico como sístole y diástole del ritmo ramonista”.¹

A la primera vertiente pertenecen las greguerías ilustradas, una peculiar serie de trabajos dedicados a animales –monos, pingüinos y llamas– y “Un gran cenador”, recorrida erudita por las comidas de la literatura española, que es el primer texto de Gómez de la Serna para *Saber Vivir*, aparecido en agosto de 1940 entre avisos de aceite y de chocolate. Recordemos que en origen esta es una revista culinaria, y Ramón habitualmente, al empezar a escribir para un medio, intenta adaptar a él su literatura.

En la segunda vertiente de textos del ramonismo incluimos dos relatos hasta hoy desconocidos. Durante los años cuarenta, hacia el mes de diciembre, Ramón publica en *Saber Vivir* y en *La Nación* “cuentos de Navidad”, muchos de los cuales pasan a integrar la edición de los *Cuentos de fin de año* de 1947; el que presentamos aquí, “La Navidad del Vizconde” aunque es posterior, se inscribe en esa serie. Algo similar ocurre con el cuento “La Princesa de Éboli”, perteneciente al grupo de narraciones que Ramón llama “novelas de la superhistoria”, es decir, de transfiguración poética del pasado; las reúne en el volumen *Doña Juana la Loca* de 1944; predominan allí las figuras femeninas, como esta inédita Princesa de Éboli.

¹ Alfredo Arias, “Prólogo” a *Obras completas* de Gómez de la Serna, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Circulo de Lectores, 2001, tomo VII, p. 16.

Un gran cenador¹

En el siglo XVII la cocina era primitiva pero suculenta.

Quiñones de Benavente había definido ya, la cocina castiza y prescrito sus ordenanzas.

“Tendrán sus cuatro platos los señores,
porque no quiero ser corto ni franco.
Los jueves y domingos, manjar blanco,
torreznos, jigotico, alguna polla,
plato de yerbas, reverenda olla,
postres y bendiciones...
Los viernes, lentejitas en truchuela;
los sábados, que es día de cazuela,
habrá brava bazofia y mojatoria
y asadura de vaca en pepitoria,
y tal vez una panza, con sus sesos,
y un diluvio de palos y de huesos.”

Cervantes da el “menú” de don Quijote, que no es despreciable: “una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, y algún palomino de añadidura los domingos”.

Quevedo de vez en cuando alude al comer:

“Denme a la mañana
un gentil torrezno
.....
Tripas de la olla
han de ser revueltos,
longanizas largas
y chorizos negros.”

Lope también se desayunaba con torreznos, o sea con lonjas de tocino.

El común de las gentes apelaba a la olla, milagro de poco en mucho y que aun sin patatas, todavía, utilizaba la berenjena que está mejor que de ningún modo cortada en pequeños conos y servida en la olla.

Los burgaleses de tierra fría preparaban ya la olla podrida, triunfo de los porotos en su salsa mejor, con carnes escogidas y un morcón principesco.

A esa olla podrida se refiere Sebastián de Orozco en primer término en estos versos rememorativos de una cena en la trasnoche:

¹ “Un gran cenador”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 1, agosto 1940, p. 6-7.

“La olla tan bien guisada
 que Álvaro Deza nos dio,
 aunque fue de madrugada
 no debe ser murmurada,
 pues nos hizo buena pro.
 Con mucho del palomino,
 muy gentil carnero y vaca,
 mucho repollo y tocino
 y abasto excelente vino,
 No hay porque darnos matraca.”

No había aún ritmo en las comidas y generalmente el buen señor se excedía y a ese exceso hace su llamado, prodigándole de paso una dura reprimenda, Don Francisco de Quevedo, cuando dice en un soneto dedicado “al señor de un convite, que le porfiaba comiese mucho”:

“Comer hasta matar el hambre, es bueno,
 mas comer por cumplir con el regalo,
 hasta matar al comedor, es malo,
 y la templanza es el mejor galeno.

Lo demasiado siempre fue veneno,
 a las ponzoñas el ahito igualo;
 si a costumbres de bestia me resbalo,
 a pesebre por plato me condeno.

Si engullo las cocinas y despensas,
 seré Don Juan Tal Despensas y Cocinas,
 En qué piensas amigo que me piensas?

Pues me atiestas de pavos y gallinas
 dame, ya que la gula me dispensas,
 el postre en calas, purgas y medicinas”.

El excesivo, el que solo prepara suntuosas fiestas que le recuperen y resarzan del tiempo perdido, no puede comprender la terneza, la abstinencia y además la succulencia que hay en estos versos de Quevedo.

Pero todo esto no es más que preámbulo para llegar a Baltasar de Alcázar, el más cenador de todos sus contemporáneos en ese siglo espléndido.

Poco se sabe de la vida de ese poeta inmortalizado sobre el mantel y a la luz del candil de comedor. Nació en Sevilla en 1530 y murió en Ronda en 1606.

Se sabe que fue de la nobleza, que se peleó en las naves preciosas del Marqués de Santa Cruz, las de más bellos faroles, pero son referencias de listero, es decir, del erudito que lee las listas de pasajes.

Las pocas poesías que de él han quedado han sido conservadas por tradición oral y escrita de sus amigos y admiradores. Por eso son tan pocas.

Su éxito se debe a que en lo poco que dejó de sí, sintetizó la dulzura de vivir, la sobria desenvoltura de la felicidad casera e íntima, el placer venturoso, no solo gastronómico, del comer.

En el pueblo magnífico y gitano de Ronda, el más andaluz de los pueblos de Andalucía, ese hombre con tipo de torero y de cazador, ya en su madurez, cuando escribe su célebre poesía, plasmó un momento del tiempo con el optimismo de vivir, la alegría de comer y el sopor de haber comido y gozar el sorbo de muerte moliciosa que es el sueño después de la buena cena.

Autor de una poesía sobre el Eco que leyó indudablemente Rubén Darío para componer su otro Eco, dejó además de "La Cena" algunos requiebros de amor y condumio.

Tres cosas me tienen preso
de amores el corazón:
la bella Inés, el jamón
y berenjenas con queso.

Esta Inés, amante es
quien tuvo en mí tal poder,
que me hizo aborrecer
todo lo que no era Inés.

Trájome un año sin seso
hasta que en una ocasión
me dio a merendar jamón
y berenjenas con queso.

Fue de Inés la primer palma
pero ya júzgase mal
dentro todos ellos cuál
tiene más parte en mi alma.

¿Cómo estaban guisadas esas berenjenas?

Hay una receta nada menos que del rey Felipe V, pero de berenjenas en dulce que aunque tienen queso no debieron ser las de Baltasar de Alcázar. La fórmula aproximatoria es la siguiente: "se mondan y cortan las berenjenas en filetes gruesos y a lo largo, sazonándolos con sal y pimienta; se saltan con aceite muy caliente y se dejan escurrir, espolvoreándolas después con queso rallado, metiéndolas en una cazuela con tapa de hojalata y sobre ésta carbones encendidos hasta que gratinen bien". ¿Qué queso debe ser el que se eche? Pues queso manchego o en su defecto "provolone" que es el que más se le parece en los almacenes de por acá.

Pero este plato es un "extra" que añadido yo a la cena de Baltasar para que sea más copiosa pues la verdadera cena, la de la poesía inmortal solo se compone de aceitunas moradillas, abiertas y sin hueso, ensalada y salpicón, que aquí se conserva con mayor tradición que en España, gran morcilla y queso, todo eso refrescado por los vinos que cita el poema.

En su poltrona presidencial está el poeta cardenalicio, estimulando a Inés con sus alabanzas.

La mesa tenemos puesta
lo que se ha de cenar junto,
las tazas de vino a punto.
Falta comenzar la fiesta.
Comience al vinilo nuevo
y échale la bendición.
Yo tengo por devoción
el santiaguar lo que bebo
franco fue, Inés, este toque:
pero arrójame la bota:
vale un florín cada gota
de aqueste vinilo alocue.

La ensalada y salpicón
hizo fin, ¿qué viene ahora?
La morcilla, gran señora,
Digna veneración.
Qué oronda viene y qué bella
Qué través y enjundia tiene
Paréceme Inés que viene
Para que demos en ella.

Mas di, ¿no adoras y precias
la morcilla ilustre y rica?
Como la traidora pica
Tal debe tener especias
Qué llena está de piñones
Morcilla de cortesanos
Y asada por esas manos
Hechas a cebar lechones.

Yo una vez imité la cena de Baltasar de Alcázar y como el banquete iba a ser histórico y trascendental estuve más de una semana probando morcillas diferentes. Semana encresponada, enjundiosa, fuerte y sombría. Hasta que encontré unas morcillas de la Rioja, picantes, llenas de piñones y que después dieron mucho que hacer a los amigos que no estaban vacunados como yo, gracias a la gran semana morcilluda.

Alegre estoy, vive Dios,
mas oye un punto sutil:
¿No pusiste allí un candil?
¿Cómo me parecen dos?
Pero son preguntas viles
Ya sé lo que puede ser;
Con este negro beber
Se acrecientan los candiles.
Probemos lo del pichel;
Alto licor celestial;
No es el aloquillo tal,
Ni tiene que ver con él.

Como se ve, Alcázar era un buen bebedor y si dice "negro beber" es porque negro equivale a copioso y abundante y en Andalucía se llega a llamar a los aficionados de vino tinto "bebedores de terciopelo".

En un segundo enreda dos vinos, uno tinto y otro claro; además el que le sirven en pichel, que era un vaso alto y redondo, más ancho de asiento que de boca, con una tapa sujeta al asa sin goznes y que en el siglo XVI llegó de Inglaterra y Holanda a España.

Es una cena de Baltasar en la que se tiene sosiego y hay una ejemplar distancia entre plato y plato. Su ritmo va bien con las horas y el reloj de la vida deja sentir los grandes latidos.

Nadie le corre a Baltasar, vive en caserón de pueblo, tiene a su alrededor el contentamiento meridional, conoce y visita a sus compueblanos, lee los clásicos en sus horas atardecientes, podrá levantarse mañana a la hora que quiera.

"Las once dan, yo me duermo".

Y un lento bostezo final llena de habitación como un amén oportuno y humano.

Ensayo sobre los monos²

En mi observación pertinaz de los monos cada vez creo menos que tengan que ver nada con el hombre.

Me parece, frente a todas las teorías que el mono es una pega que Dios les preparó a los profesores, muy parecida a la que ellos suelen dedicar a sus alumnos.

El Creador de todas las especies, artista genial de la variedad y la diferencia, utilizó uno de los diseños de su creación del hombre para probarle con la tentación de creerse menos de lo que es.

² "Ensayo sobre los monos", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 69, [abril 1947], 20-23.

Ese deseo de descender del mono que tienen algunos es como una manera de salir de todo problema espiritual y moral, descansando en la indecencia de sus antepasados, todo solucionado por el momento, posible cualquier postura en una cómoda butaca.

¿Cómo puede reprender a los niños el hombre-mono? –Sería injusto–. Se pueden subir a la biblioteca y tirar la lámpara que prudentemente el papá ha colocado en lo alto.

El hombre no se puede poner en fila del reino animal sin que acaben todas sus ilusiones trascendentales y sin que desaparezca su idea de conciencia y su presunción del misterio y de la muerte, ideas humanas y fuera del reino animal.

Los que llevan bien la cuenta y tasación del eslabón perdido, han seguido como detectives rigurosos los datos de los hallazgos. El del doctor Dubois –que acaba de morir hace poco– consistió en el encuentro de un diente, un fragmento de cráneo a un metro de distancia de donde recogió el diente y quince metros más allá un fémur, reconstruyendo así el simio humano, debiéndose hacer constar que el doctor Dubois en los últimos años de su vida no respondía ya cuando le preguntaban por el pitecántropo.

La gran incógnita sería siempre cómo se separó el hombre del mono, cómo arrancó de él.

Recuerdo que una tarde, Ortega, en la *Revista de Occidente*, nos contó como la última anécdota de la ciencia, la teoría alemana de que los monos celebraron un día una especie de asamblea para proponer a la comunidad que quienes quisieran ser hombres y quiénes se decidirían a seguir siendo monos, resultando en definitiva que los que están en los bosques son los que no quisieron ser hombres, los que prefirieron agarrarse a los árboles como los gimnastas a las anillas y no tener nada que ver con la vida ardua de las ciudades.

Los monos que se decidieron por la civilización comenzaron a hacer vida sedentaria, se les fue cayendo el pelo, aumentó su cráneo y disminuyó su barbilla.

Aquella despedida entre el mono-mono y el mono-hombre debió ser desgarradora y dramática.

–Mirad que tendremos que ser enemigos y os cazaremos y os meteremos en jaulas.

–No nos importa con tal de ser libres y bosquímanos... Ya nos encargaremos nosotros de escapar.

Al ver a los orangutanes llenos de holgazanería se piensa que por no trabajar no quisieron ser hombres.

Bolk acaba de aparecer con otra teoría peregrina. Bolk cree que el hombre fue un paso atrás del mono, un traspié en su evolución, un aprovechamiento de haber perdido el tren.

L. Bolk encarece la importancia de la retardación en la evolución hacia el ser hombre, pero excluye por completo las causas psíquicas de la duración de la maduración. Según Bolk, la humanidad debe su origen a su entorpecimiento de la evolución.

En comparación con los monos antropomorfos, el hombre muestra como forma definitiva una serie de rasgos físicos que en el mono se presentan como fases de transición, como estado fetal. Bolk ve la causa de este entorpecimiento en la evolución del estado endócrino del hombre, intentando demostrar que debido a la acción hormonal no se desarrollan en absoluto o se desarrollan menos, ciertas propiedades en el hombre, las cuales constituyen precisamente su naturaleza humana; de este modo explican la falta de pelo, la pérdida de pigmento, mandíbulas más pequeñas, obliteración deficiente, etcétera. El mismo factor retardatorio de vida también –según Bolk– en el curso cronológico de la maduración retardada y del creci-

miento lento. Mas esta retardación sería la consecuencia de “un principio evolutivo orgánico, propiamente dicho”, no un fenómeno de adaptación.

La cosa, como se ve, va de mal en peor y por eso la falta de respeto al hombre le hace decir a Jean Rostand: “El hombre, ese pobre mono condenado a hacer de hombre”.

Ya Nietzsche escribió que “la bondad de los monos le hacía dudar de que hubiesen engendrado al hombre”.

El señor Sergio Voronoff, que tanto ha manipulado con ellos para hacer sus injertos glandulares, cuenta dos anécdotas interesantes de sus facultades:

“Uno de mis monos, Vidal, que vivía en libertad en el laboratorio del Colegio de Francia, vio cierto día a mi enfermero perforar una lámina; cogió los utensilios que se habían empleado, y comenzó a su vez a golpear con el martillo sobre el cincel. En un comienzo solo supuse una imitación de gestos, pero cual fue mi sorpresa al ver que, en el curso del trabajo, pasaba frecuentemente su mano por debajo de la lámina para constatar si el orificio había sido hecho, gesto que el enfermero no ejecutaba”.

“Cuando el cincel hubo perforado la lámina, lo que Vidal constató pasando su mano por última vez bajo la plancha, depositó con seriedad los utensilios, mostrando gran satisfacción por haber cumplido su tarea. Había imitado muy bien al hombre, pero también tenía conciencia de la finalidad del trabajo. Obró exactamente como lo habría hecho un aprendiz en un taller.

“Aún más, los chimpancés, dotados de espíritu inventivo, son capaces de progreso.

“Mi hermano Alejandro quiere a estos seres curiosos, y trae a menudo golosinas para nuestros chimpancés. Pues bien, un día les trajo huevos frescos, a los que son muy aficionados, y una botella llena de chocolate con leche, que también les gusta mucho. Cada mono rompía suavemente el extremo de un huevo, aspiraba el contenido y bebía enseguida del mismo modo en la botella, sin prestar atención sin prestar atención a la porción del líquido que se escurría por los extremos de la boca. Cuando mi hermano pasó el huevo y la botella a ‘Nora’, una mona notablemente inteligente, ésta comenzó por vaciar el huevo y beber de la botella, pero en cuanto advirtió que perdía una parte del precioso líquido, cogió la cáscara y la botella, y se los tendió a mi hermano. En un comienzo, éste no se dio cuenta de lo que quería, pero frente a su insistencia, pensó que sería divertido servirle chocolate en la cáscara. Efectivamente, ‘Nora’ demostró gran satisfacción, y vació el huevo que se le ofrecía, retornándolo cada vez que bebía el contenido.

“Indudablemente, con este proceder ‘Nora’ había descubierto la utilidad de la taza, y no creo que nuestros antepasados hayan procedido de otro modo cuando comprendieron que era más cómodo servirse de una concha para beber”.

Sin embargo, la palabra y el alma no son el milagro del animal sino del hombre y es en vano reputar como lenguaje esos siete gritos guturales que ha anotado el Dr. Graner:

Gwuff – Tsch – Tak - Turó

Gnnam – Huvf - Tühfs

Un profesor de Moscú, con seis ayudantes, ha hecho una lista de las palabras de los monos durante ocho meses. De las pruebas obtenidas en algunos laboratorios, los peritos han deducido que el vocabulario de los monos oscila entre tres y cincuenta palabras.

El periódico *Tolnai Világlapja*, de Budapest, afirma que los monos jóvenes saben de tres a cinco palabras que repiten incesantemente. A medida que crecen se enriquece su vocabulario. Los monos viejos emplean cincuenta sonidos distintos. Las diversas especies tienen "dialectos" diferentes. El de los gorilas, por ejemplo, no es comprensible para los orangutanes. La palabra "kii" significa madre entre algunos monos; "kaa" quiere decir padre; con "xew" se alude a la lluvia.

El rebusno es también una escala de palabras y tiene una retórica de gran párrafo de pieza oratoria.

Para demostrar que era verdad lo de las siete palabras de los monos –antes de que fuesen más según las últimas investigaciones científicas– el profesor Graner visitó acompañado de otros hombres de ciencia, el Jardín Zoológico de Filadelfia y adelantándose a una jauna de monos dijo a sus acompañantes que iba a pedir al mono un poco de comida. Gritó:

–iJu-u!

Inmediatamente el mono se dirigió al rincón donde acostumbraba a dejar el plato con su alimento, y como lo halló vacío, se lo presentó a Garner repitiendo "iJu-u, ju-u!" melancólico.

En otra jaula dijo que iba a ordenar al animal que tomara agua, y gritó:

–Chu-u-y!

El mono lo miró un momento, y luego fue y bebió. Otros hombres de ciencia han seguido estudiando las excelencias del mono y han descubierto que está libre del cáncer como si tuviera unas defensas especiales que no tiene el hombre y que le hacen inmune por más que se le ha inoculado en los laboratorios.

El doctor Shilley Spragg, de la Asociación Americana de Fisiología de Minneapolis ha encontrado que el mono es el único capaz de aceptar la morfina como un ser humano y después de inyectar suficiente dosis de la droga a cuatro chimpancés ha dicho que los simios dopados se parecían al hombre más de lo que usualmente se parecen.

En su afán de humillar al hombre, los zoólogos llaman a los monos "primates" y "próceres" dividiendo a los "primates" en "catarrinos", los monos del Antiguo Continente (quizás porque se acatarran más) y "platirinos", los del Nuevo Continente (quizás porque tienen más plata).

Destruídas por los zoólogos las categorías de "primate" y "prócer", tendremos que decir los "jerarcas" y los "eximios" cuando queramos aludir a los señores de elevada alcurnia aunque lo de ex-imios suene también a monos jubilados.

El lio de los monos, como se ve es tremendo y el que lo complica todo es el antropopiteco, el mono anterior al mono.

El cavernícola o sea el hombre de las cavernas podría decir algo al respecto de la proge-nie, pero no está en casa hace muchos siglos y además el alcance de los monos es mucho mayor pues ahora se supone que en Sudáfrica, hace más de 250.000 años hubo un pueblo de hombres monos.

Estudiados los gorilas, los mandriles, los cuadrumanos –porque tienen cuatro manos–, los micos, los babuinos, los papíos, los macacos, los cinocéfalos –con cara de perro– y hasta los pitecinos que se peinan con la raya al medio y usan patillas, no he encontrado más que la caricatura de lo humano.

Los monos no poseen la condición discursiva –no comprenderán nunca la teoría de la relatividad– pero tienen memoria y localizaciones cerebrales parecidas al hombre “no padeciendo nunca enfermedades mentales”.

Yo, la verdad, solo siento cierto parentesco con el mono al ver nuestras radiografías o al ver al hombre agarrarse de esos colgaderos que penden el techo de los tranvías para que los viajeros no se caigan en los frenazos y en las curvas.

Greguerías ilustradas³

El que quita la espuma de la cerveza es como un violinista del lúpulo.

Las motos han llegado a ser tanques de ruido que han desprestigiado por completo los “andantinos con moto”.

La mano de obra es una mano potente y constructora que ahora parece que ha desaparecido. “Se gratificará a quien encuentre la mano de obra”.

El caballo es un ente que nunca puede ser dibujado como un verdadero caballo. Está hecho de sinuosas y nerviosas líneas.

Hay unos seres despectivos que nunca levantarán las proclamas tiradas en el suelo. Leen el diario caído y todo lo que se llevó el viento.

En su última salida Don Quijote al encararse con los molinos actuales no pudo acometerles y consideró que los habían puesto demasiado altos.

La ostra es un beso del mar en conserva.

La gran sorpresa de la invitada a la fiesta de verano es cuando se ve que las grandes sombrillas de jardín están vestidas con el mismo estampado que ella.

Ese temor al cruzar las manos en el saludo que tanto corrompe la natural efusividad, no tiene sentido, pues si por eso se casan los cruzadores está bien y si ya están casados se comprende menos ese retiro temeroso de las manos.

Preferiría morirme a hacer ese gesto de “Lléveme por ahí” al automobilista que pasa.

³ “Greguerías ilustradas”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 80, julio-agosto 1948, p. 32-35.

Esos anuncios de “solo por un día” presentan cosas tan prácticas como el reloj para tomar el pulso a los taquicárdicos; el escusabaraja que poder perder en los pic-nic y el rayador que raya hasta los agujeros del queso.

Las cubas de vino deberán tener declarada la clase de borrachera que pueden propinar al bebedor, si triste, si alegre, si rompedora, si cariñosa, si fenomenal.

Hay unos gemelos con mango sostenedor que parece que las damas que los usan sostienen la sartén por el mango.

Hay unos hombres fracasados que han pasado a la categoría de inservibles, que son “hombres tachados” parangonables con los “precios tachados” de la propaganda liquidadora.

Los que ponen una rayita al 7 y lo convierten en F son los que retendrán la fortuna y sabrán ahorrar siempre.

Una “nota alta” es esa que lanza el pianista aterrizando desde muy alto en los marfiles del piano.

Mirando los pensamientos del campo encontramos los que tienen cara de gato o son simplemente pensamientos amargos.

Era ese señor que sabe esperar a que no suceda nada, echado hacia atrás, repatingado y la mano sobre el único papel que hay sobre su mesa.

Hay unas mujeres con tipo de mandolina que nunca desaparecen en el concierto de la multitud.

Esas niñas con trenzas de rosquilla parecen ser niñas con agarraderas, niñas con asa.

Las aves son más animales que las fieras porque son animales y pico.

En medio del frío el faro lanza estornudos de luz.

¡Qué gran gaita hubiese sido el pulpo!

El pez espada siempre andaba protestando de que todos los peces son chatos y entonces Dios le dotó de nariz. ¡Pero qué nariz!

A veces tenemos raras apetencias como comer un animal medio conejo, medio langosta

Hay una manera de cortar el melón muy digna de padre con muchos hijos y de la que salen dos coronas para el hogar.

Las almejas intentaron volar pero encontraron que eran más pesadas que el aire y se quedaron en el fondo del mar.

Las estatuas deslumbradas por el sol delirán tener sobretodo en verano gafas ahumadas.

Lo más bonito de los bancos públicos en que se bate mucho el amor es que los pájaros los escogen para darse el pico.

El que pone los puntos sobre las íes está siempre en el trapecio de la puntuación.

En las charreteras pasan cosas mágicas: a veces sale un surtidor y otras veces se posa en ellas la microfémia.

Cuando el bandoneón tiene un agujerito vuelan las partituras.

La serpiente doctoral con "quevedos" es la más terrible de todas.

En el sombrero mejicano se celebra una gran corrida.

En el fondo del mar hay unos violinistas que tocan con un arco los besugos stradivarius.

El verdadero punto y aparte del dictado y su mecanógrafa es cuando interrumpen el trabajo para abrazarse.

En la pesadilla del operado lo que más figura es un revuelo de tijeras operatorias.

En la hora del frío las golondrinas van a la ventanilla de turismo y piden billete para el Cairo.

El elefante es el único animal que tiene pipa propia.

Si la tortuga se pusiese a andar verticalmente sería un guerrero.

La N tiene algo de gato en el alfabeto.

Sobre los pingüinos⁴

En los pingüinos se produjo una de las mejores fantasías obedientes a Dios.

Son un elemento burlesco y enternecedor en la nieve.

⁴ "Sobre los pingüinos", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 92, septiembre-octubre 1950, p. 20-22.

Se cuenta que cuando Anatole France vio el primer pingüino, lloró conmovido y por eso quizá fue tan inspirada su novela *La isla de los pingüinos*.

Los pingüinos no obedecen a la paridad entre los dos polos, pues son del polo sur.

Cuando Espronceda dijo aquello de: “del helado al ardiente polo”, se excedió como se exceden los poetas en calenturientos traspiés; pero si no en la temperatura, hay una atmósfera diferente en los dos polos en cuanto a su fauna.

Quizás además el polo Norte sea más caliente que el polo Sur y entonces hasta habría que invertir el orden esproncedino y decir “del ardiente al helado polo”.

El polo Norte está más explorado que el polo Sur; está más visitado y tiene calefacción gracias a los lapones que le dan su calorcillo animal de gente sana y que se encandila con aceite de foca.

Hay que poner de moda el polo Sur y dotarle de heladerías para turistas.

El polo Norte –y seguramente el polo Sur– han gozado de mejores días y no hay que considerarlo como yerto de nacimiento. Ha tenido calorcillo, ha gozado de la bella vegetación de las coníferas y de las hayas, y como se encuentran en él masas de arrecifes de coral y los animalillos marinos que forman esos islotes no pueden vivir sino en mares que tengan 20 grados en la superficie, queda demostrado que hubo hace muchos miles de años una temperatura cordial en esas regiones heladas.

El polo Sur quizás ha tenido más austeridades de polo y por eso su fauna es más restringida y no anda por él como por el polo Norte el oso blanco en salida de baño.

Para nuestra América, la América de habla española, la que tiene por suyo el anillo antártico del Sur, lo interesante es lo que pueda vivir en el sureño polo.

El polo Sur es más rico en pingüinos que el polo Norte y a un pingüino se debe el descubrimiento de ese segundo polo, pues al abrirle en canal unos marinos encontraron en su buche una cantidad de productos basálticos que les hizo suponer una tierra antártica desconocida.

Los primeros exploradores ya hablan de ellos y cuenta Fernández de Oviedo al pasar por Magallanes que ha visto unos “ansares que no saben volar” y otro navegante del tiempo habla de unos pájaros sin plumas en las alas a los que llama “pinguines”.

En el comienzo se les llamó pájaros bobos o pájaros niños, pero les va bien el nombre de pingüinos, aunque se un galicismo, que pingüinos quedaron y quedarán.

Científica y latinajudamente habría que llamar a los que nos resultan más cercanos: “*Aptenodytes Patagonicus*”, pero es preferible llamarles pingüinos, por como son de pingües, pingajosos y pimpantes.

Hay quien ha supuesto que en el pingüino acaba una especie de saurio similar a la de los ceratosaurus; pero eso es hacer demasiado honor a un simple palmípedo. Más bien parece un pájaro holgazán que no quiso volar, que prefirió llevar una vida sedentaria y playera y por eso se le atrofiaron las plumas remeras y las cobijas, recibiendo el nombre de “impennes”.

Pájaro alegre, inquieto y volador en los días tropicales del polo, cuando pasa el terciario se adapta al frío porque tiene buen gabán de plumas.

Plantados sobre los huevos pecosos que les toca incubar en nidos de piedra, se reproducen en grandes cantidades y por eso se les cuenta por decenas de miles.

Parados y siempre en pie, parecen náufragos que esperan barcos de vela que han de llegar y no llegan nunca, quizás los barcos últimos del Juicio Final.

En asamblea eterna tienen cambiantes parecidos, unas veces diputados en día de apertura de parlamento, otras camareros de la nieve, otras turistas que contemplan el horizonte.

¿Es frac lo que llevan? Si es frac está destruido por las lluvias y la luz marina y ya tiene un color gris pizarra. Claro que cuando están vestidos de traje de boda parece que han mandado el frac al tinte.

Desde luego los trajes son de guardarropía y les han servido a otras generaciones de pingüinos, que quizá eran mayores que ellos y por eso ahora se ve que "el difunto era mayor".

Para comprender que les vengan tan largas mangas que no puedan asomar las manos y el faldón les arrastre, hay que saber que se han encontrado pingüinos fósiles del terciario que tenían un metro setenta de altura como cualquier hombre; en efecto, erguidos y quietos, parecerían porteros fúnebres, esperando siempre un líder que no aparecía por ningún lado.

El "Aptenodytes Forsteri", que mide 90 centímetros de altura, parece un banquero gordo al que le han dejado *pato* sin cartera ni reloj.

Su cambiante aspecto les da una gran personalidad, pues si unas veces parecen excéntricos, otras parecen monjes.

Siempre semejan estar esperando que llegue alguien, un querido hermano, su lejana madre, tomando aire de emigrantes que han enviado billetes de llamada y otean el horizonte esperando la llegada.

Están en su andén de nieve en espera de ese viajero que les prometió llegar hace mucho tiempo.

Ahora se les ha planteado una nueva inquietud, pues no saben si vendrán por el mar o por el aire y acuden hacia los aviones cuando los ven aterrizar o nevatizar, aspirando por lo menos a que hayan llegado cartas aéreas para ellos.

Género de los impennes o somormujos –hablan somormujo unos con otros, aunque a veces den alaridos– tienen ojos de botón blanco y negro –nácar y profundidad– y lo que más les compromete es que tienen una especie de rabo que remata los faldones de su frac.

En su desolación les consuela el amor y cuando eligen su pareja depositan a sus pies una piedrecita que si es recogida con el pie por la hembra significa aceptación y pronto la pareja recién casada va a buscar unas piedras para formar su nido y un poco más tarde la pingüina relevada por su esposo de vez en cuando, da calor a uno o tres huevos que serán los pingüinitos herederos.

Hay historias de vecindad mientras se forma el hogar y otros congéneres ladrones les roban piedras, y pájaros malditos y estercorarios les roban los huevos o los hijos en cuanto se descuidan un momento.

Se ve que no es tan tranquila su vida y luchan por ella y hay dolor de despedidores del duelo en su plantón eterno.

Su deber sin embargo es el de alegrar los lugares desérticos y helados tocando la campanilla de la vida.

Como si hubieran lavado la cabeza y hubiesen perdido los tiradores, los pingüinos están calzados con galochas de goma, chanclos con uñas que les permiten soportar la humedad de sus parajes.

Entre las roquerías y las playas, los pingüinos varían de melancolía o grotesquería, según la luz que les dé y cuando es más domingo son más pingüinos.

Representan el aburrimiento absoluto y sus bostezos son célebres.

Desde luego se resarcen con los grandes banquetes que se dan, prefiriendo el de crustáceos y camarones más minúsculos, a toda otra clase de pescado, pues se les ofende suponiendo que se pasan la vida comiendo sardinas.

En las épocas de cría –y ese es el secreto de su estómago caído– comen más de lo debido, pues sus crías les meten el pico hasta el esófago y se alimentan por regurgitación.

La perpetuación de su especie les preocupa mucho y así hacen hombres a sus criaturas que vestidos de niño visten un traje pardo uniforme y no les sale la pechera sino cuando ya son jovencitos, época en que les aparece también el frac.

No dejan de ser niños al ser mayores –por eso lo de llamarse pájaros niños y por eso sus pecheras manchadas de un amarillo anaranjado que supone algo así como si se las hubiesen manchado de huevo.

Por no llegar nunca a adultos no tienen reloj, cosa que corta la impaciencia de la hora aunque iría muy bien una cadena atravesando del lado a lado su chaleco blanco.

El albatros les respeta, pero las focas no y los pobres e inacabados secretarios de la naturaleza corretean sobresaltados, como si estuviesen un poco borrachos –naneando– con la capa al viento y los muñones de sus brazos en abierto abrazo al más allá salvador.

Con algo de ornitorrincos, con algo de gigantescas golondrinas idiotizadas, con mucho de camareros de sábado, les perjudica su calzado de patos con callos y deformaciones.

En los parques zoológicos hay que renovarles constantemente, pues esos animales, que no son víctimas de la glaciación, son víctimas de calor.

Aguantando el quedar cubiertos por la nieve –solo agujereada por sus cabezas, con ojo de botón de medio luto– representan la elegancia suprema en las regiones australes.

Si se les quisiese trasladar habría que recibir a la comisión más numerosa y extraparlamentaria.

–Señor, una comisión de pingüinos quiere hablarle.

Con el cuello subido, con las mangas cosidas en la bocamanga –broma de colegio oxfordiano– prorrumpirán en gritos de protestas tan graznizantes que habrá que hacerles caso.

Esos “dominguillos” que cuando se caen se vuelven a poner de pie sirven para la domesticidad y cuando anuncian heladeras en las ciudades comerciales son animales mecánicos que se valen del prestigio glaciario del pingüino, para que señalen como guardias de la circulación del polo las heladeras que son las cajas fuertes de la alimentación que se quiere que no se averíe.

El pingüino tiene la dignidad de su libertad y les basta estar en pie duplicándose gracias a su sombra negra en el contraste de la nieve.

Cuando se les ve en hileras, unos detrás de otros, como en las carreras –solo sin llevar en banderola anteojos de larga vista–, hay que saber que no están agrupados así nomás, al azar, sino que cada hilera supone una categoría o una edad.

Son unos seres apáticos y nocturnales, de tal modo que así como las otras aves esperan para incubar a que llegue la primavera, estos bohemios vestidos de etiqueta lo hacen a lo largo de la noche eterna, como si se dedicasen a una cosa tan seria después de volver del teatro.

Plantean un problema de lesa humanidad cuando se habla de cazarlos y a veces leemos en la prensa argentina que el gobierno permite cazar a las especies inferiores, no a los pingüinos reyes o de especies que tienden a desaparecer.

Pero lo malo es que no les matan con bala, sino que los marineros, aprovechando que no transitan más que por los senderos, les atizan un garrotazo de asaltantes y caen descalabrados al borde del camino, rematándoles después.

Es verdad que se saca de ellos buena cantidad de grasa y que su carne a falta de otra es buena para asar. Algún día nos arrepentiremos de cazar como a vulgares ánades a estos empleados de los bancos de hielo, que son unos pacifistas empedernidos. Ese día de su resarcimiento planearán la Constitución o Carta Libre del misterioso polo –tan rico en platino, que allí está el remate del eje de la tierra, que es de puro platino.

En la sesión preliminar habrá una orden del día en que constará el sentimiento de la asamblea por todos los pingüinos que fueron sacrificados por el hombre. Porque esos pingüinos desolados como si se les hubiese ido el barco y en eterna huelga de brazos caídos esperan que un día la tierra sea de ellos y no del hombre, aguardando mientras a ese rey que les encontrará en actitud de oír el mensaje de la corona y que les llevará al imperio del mundo.

La Navidad del vizconde⁵

Había llamado aquella noche a todos los teléfonos y nadie había acudido a sus llamadas.

Era una Nochebuena con nieve en que no le tentaba ni salir.

Veía máscaras en la nieve y temía que llamase a su puerta el disfrazado de Sah de Persia, que era el encargado del viento.

Cenó cariacontecido y bebió como en una Nochebuena de primera clase, metiéndose después en la habitación de las cacerías porque se hubiese sentido muy solo en el salón de las sobremesas.

Olía el salón de las cacerías a ese olor que dan los animales disecados agravado por el día de nieve que es cuando recuerdan más agudamente su vida en la vida.

¿Dónde mató aquel oso su antepasado? Lo debió matar a la salida de una borrachería aún tambaleándose de vino.

Las cabezas de ciervo tenían los ojos tiernos –y su hocico tenía la humedad de olfatear los musgos.

El alcanfor que tenían en el buche los pájaros disecados esparcía un olor a nardos en conserva o a guantes blancos guardados en un armario.

Acostado sobre el ancho sofá cubierto por una piel de leopardo se sentía metido en el baúl de las cacerías.

Los vizcondes eran ágiles en las cacerías y tenían puntería para dejar en el sitio al animal más valiente. Bala en la que estaba inscrita la V se clavaba en los animales escogidos y les quedaba grabada la inicial vizcondal como si les hubiese preparado para figurar en sus ganaderías muertas.

⁵ "La navidad del vizconde", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 102, Navidad de 1952, p. 32-33.

El Vizconde buscaba más la emoción de aquellas cosas y encontró que allí olía a colegio y que los sillones querían ser también osos y el sofá... ¿Qué quería ser el sofá? Ballena de tierra adentro.

Queda en las salas de caza el olor de sala de operaciones del que no se acaba de salir nunca y en el pensamiento hay remolinos de pelo de coronilla.

Le entró cierto sueño, ese sueño que confunde tinteros y medicinas y hace una tortilla con todo el árbol genealógico.

Entonces sucedió algo que solo puede creerse en la discreción de una sala de caza, entre plumeros y cuernos fósiles.

El ciervo blanco habló y así reveló que era cierva, pues su voz era una voz de mujer gangosa con un deje de melancolía que agravaba su gangosidad.

—Yo estaba solo alimentado con cuento de niños... Vivía ilusionada por la bruma que hace que los ciervos veamos a lo lejos ciervos de espejo, ciervos humanos y apostólicos... No te puedes imaginar lo que era vivir en el romanticismo del bosque donde nos habían hecho creer a las ciervas que estaban prometidas a un Vizconde... ¿Sabéis por qué corremos al veros? No por temor, sino porque os amamos, porque tememos ser violadas antes de la boda...

¿Por qué no pensáis antes de entrar en la selva, que entráis en un salón de baile donde lucimos nuestros grandes ojos y el peinado extravagante de nuestros cuernos?

Pues no, en vez de pensar todo lo que debéis pensar, entráis con escopeta y con ganas de matar... ¡Para mí fue lo más inesperado del mundo!

Tu padre me acribilló y yo me acosté ensangrentada en una postura que él no notó siquiera que era una postura nupcial...

Así se tronchó mi vida y ni siquiera estoy aquí como un retrato de sus antepasados, sino como un trofeo de caza.

El Vizconde miraba a la joven cervata como queriendo merecer perdón, porque él ya había dejado de ser cazador.

—Tu padre desapareció; yo tengo la inmortalidad de mis cuernos que son la percha del recuerdo que quedara en vosotros.

El Vizconde estaba compungido y pálido, pensando que aquello se debía a la soledad, porque en la soledad todo habla, todo reclama, todo produce cáncer.

Ninguna congoja como la que le había producido la voz del animal dolorido y veía ahora que su cuello merecía un collar de perlas.

Aquella cabeza avizora, dada a olfatear testamentos conocía todos los secretos de su corazón vacío y sobre todo, sabía que era el corruptor, que su misión de Vizconde era la de soliviantar las familias y dejar muertas como a gacelas a las mujeres que no tienen nada para vivir, que creen en los vizcondes que primero las dotan de pies plateadas de lunas y nieves, para así poderlas cazar mejor con un tiro de gracia.

No se atrevía a dialogar con la cierva porque eso rompería la verdad de sus confidencias, aquel ambiente de cepillos de oro que había creado la palabra de la cierva mal herida en la hora de felicidad cuando esperaba retratos de novia en la fotografía de las bodas.

Después de la confesión comprendía mejor aquella mirada de muerta inútil que le lanzaba la pobre víctima de la caza madrugadora.

–Tu padre era joven como tú ahora, pero descuidaba a su mujer, a tu madre que quería oír alabar su blancura antes de que se quebrara con los años... Mis ojos vieron una noche lo que te voy a contar... Ahí, en ese sofá quizás impulsada por la imaginación de mis ojos, que deseaban venganza accedió a los requerimientos de un hombre de barba rubia del que no sabría decirte ni título ni nombre.

El Vizconde, aunque estaba enervado y no quería perder aquel ambiente mágico de niebla, con ciervos en espejos de teatro, se levantó y se fue a la biblioteca, donde estaban los álbumes de fotografías que coleccionaban sus padres.

En las primeras páginas estaban los reyes, los príncipes, los infantes de aquel tiempo, después comenzó a ver duques y marqueses, comandadores y condes, después venía la familia.

Casi todos los hombres que aparecían eran tipos barbudos y el Vizconde se perdía en la inclinación hacia unos u otros.

No podía escoger. Volvía hacia atrás y no descontaba el posible personaje. ¿Había sido arrancado del álbum y sería el ocupante de esos nichos vacíos que aparecían como paredes de la que se ha arrancado un cuadro?

Dejó el álbum de los reyes, los parientes y los aristócratas y buscó el de los amigos.

Le entristecía pertenecer a aquella gleba, con demasiados lazos, y demasiadas corbatas, más pretenciosos que los propios aristócratas.

También barbas, barbitas, perillas y cuando estaba observando fisonomías y simpatías se encontró con que un vizconde, el vizconde de Iaran, barbudo como un perillán, cínico con el bastoncito doblado como un arco de mano a mano, con las piernas cruzadas como a él le gustaba cruzarlas.

¿Por qué estaba aquel vizconde entre la gentecilla de más o menos de las visitas? Parecía un castigo por su atrevimiento, un destierro cortés pero humillante.

Le fue simpático y arrancó el retrato del álbum.

¡Ah, tenía dedicatoria!

Leyó: "A Adela, Luis".

Comprendió aquella distribución en que veía la justicia ruda de su padre por una dedicatoria tan familiar a su señora.

¿Se parecía a él? En el aire sí, pero en nada más.

Lo que tenía que saber era quién era, qué había hecho, qué fama dejó. Se fue a la lista de teléfonos.

Iaran (Fernando). Fotógrafo.

Iaran (Dr. Luis). Neurópata.

Iaran (Adela, vizcondesa de).

¡No había línea de varones y la hija se llamaba como su madre!

Aquel cambio de padre era una Nochebuena de soledad, le tenía metido en la linterna del pasado, oliendo el tufo del petróleo que daban los quinqués que iluminaban las linternas.

¡Qué hermoso programa se le presentaba! Era como nacer de nuevo, como rejuvenecerse.

Puso en la mesilla el retrato de su nuevo padre y se durmió.

El vizconde encontró motivo para ir casa de la Vizcondesa, de cuyo padre siempre había oído hablar a su madre.

Lo que más le alegraba en la alegría de ir a aquella casa es que su progenie de vizconde no variaba. Le hubiera dolido como una prevaricación ser hijo de un conde, pero completar la doble VV siendo por dos lados vizconde, le hacía sentirse más fuerte en sus aficiones y en sus curiosidades.

La casa de la vizcondesa de Albión le sorprendió con su piano de cola en la antesala como tumba de tarjetas.

La casa olía a reposteros amarillos con sus blasones como envueltos en rancia mayonesa.

Una señora que quería ser joven a pesar de sus tres vueltas de perlas al cuello extendió su mano al Vizconde que la besó rendidamente. Pasaron al salón todo lleno de cuadros desiguales. Los artistas de la época del vizconde de laran nunca pintaban un cuadro de las mismas proporciones. El vizconde apreció que no estaba mal la colección, pues había elegido los artistas mejores de su época, los mares tristes, las calles nevadas, las mujeres con mejor diario de la época, los bosques con nidos más altos.

—Yo sabía de la amistad de su madre con mi padre... He encontrado unas cartas de ella, pero solo Ud. podía tener la iniciativa de esta visita...

Preocupado por lo de las cartas, dijo con cierta impertinencia:

—Usted se llama Adela por mi madre.

—Ya lo había yo sospechado —dijo ella sonriendo.

Lo único que les hubiera unido a aquellos dos secretos hermanos es que hubieran temido enamorarse el uno del otro, pero el Vizconde era el soltero terrible.

—Cuénteme usted cosas de su padre. He venido a saber cosas de él.

Aquella franqueza le encendió la cordialidad.

Pase Ud. a ver el salón japonés. Nada más que piezas blancas... Parece un salón nevado.

La cortina levantada mostró el salón japonés con su fría blancura como hechas todas las esculturas y los jarrones con ectoplasma, esa materia del alma en principio de generación, como el pan de la porcelana o endurecido por el tiempo.

—Aquí es donde más le gustaba estar a él... ¡Cuántas tertulias hemos tenido en el que él llamaba el salón nevado!

No le gustaba más que la intimidad y siempre me decía una cosa que no se me olvidará, que el mejor momento de los castillos es cuando el único que no quiere ir a cazar, despide a los cazadores y se encuentra con el castillo para él solo... lleno de sueños que no pudieron enterrar los que se fueron, todo el caudal de las vírgenes amazonas escapándose a sus alcobas abandonadas con prisa...

—¿Qué manías tenía? —preguntó el Vizconde.

—Mi padre era muy raro... tenía muchas manías, pero todas extraordinarias... Por ejemplo, ponía los espejos delante de las puertas, porque así, según decía él, los espejos cazan las puertas.

Se hizo una pausa y la Vizcondesa se decidió a decir:

—Le voy a enseñar su cuarto de trabajo y de delirio como él decía... No se lo enseño a nadie pero a Ud. puedo mostrárselo.

Pasaron unos pasillos lóbregos que daban a habitaciones en que se veía un espejo de sacristía, como resaca de lo que se pudiese escapar, cazando realmente lo que sin ellos se podría escabullir por las puertas y entraron en un despacho con librerías y con todos esos

cuadros de moda en otra época en que aparece el gran doctor operando a su víctima –siempre una bella mujer– o meditando frente al cadáver envuelto en una sábana.

–¿Es que fue doctor?

–No, pero le volví loco estos cuadros... Su afán era como el de poder resucitar a alguien: “No me importaría morir si pudiese resucitar a alguien”.

–¿No influiría en esos pensamientos el gran cariño que tenía a mi madre? El recuerdo que guardo de mi madre es que al levantarse cada mañana, parecía haber perdido en la noche una onza de sangre.

–Su mejor amigo era un pintor loco... Él solía decir: “el único loco que puede sacar partido de su locura es un pintor... A un escritor, si se le perturban las palabras malo, todo acabó. Pero a un pintor los colores le ayudan siempre, y reconoce las muecas de la vida.”

–¿Ese es él? –preguntó el Vizconde.

–Sí, un retrato que le hizo el pintor loco.

No pudieron estar más de frente a aquella revelación del vidente y salieron al gabinete de al lado, un antedespacho en que se sentía el último refugio de un hombre que no pudo realizar su vida porque le salió el hijo lejos y la hija cerca.

–¿No hay puerta para volver al salón de los cuadros?

–Sí, pase Ud. por aquí.

Se veía que la Vizcondesa no hubiera querido mostrarle nunca aquel camino pero ella también temía comprobar el parecido en el cuadro del loco. Por aquellos pasillos la casa se convertía en una casa de pueblo; no había ya espejos que cazasen a las puertas.

–Mi padre decía que en esta ala de la casa se evadía a su destino de vizconde.

La Vizcondesa pasaba de prisa por aquella parte del palacio e iba abriendo puertas con urgencia. Al fin estuvieron en el salón de los cuadros.

–Sin derecho ninguno –dijo el Vizconde– la he hecho mostrarme toda la casa... No sabe cómo agradezco su atención... Usted me ha dicho que es amiga de la marquesa de Pediat y yo tendré mucho gusto en invitarla un día para que vea mi colección de cuadros... Son modernos y absurdos, pero yo sé que su padre si hubiese vivido esta época, serían los que habría coleccionado.

El Vizconde se puso en pie. No podía resistir más. Había recibido una lección de herencia que le había vuelto colegial en un internado. Necesitaba la calle. La nieve le seguía bautizando como si hubiese nacido en Nochebuena. También presumía que había dejado complicada la vida de aquella mujer que no sabía apagar el frío con la confidencia. Con haber dicho: “nuestro padre” hubiese deshecho el maleficio, pero él era hijo del vizconde de Arnol y ella del vizconde de Iaran.

La princesa de Éboli⁶

I

La princesa de Éboli, la princesa tuerta, desembocó en un Madrid lleno de cuevas de gatos, de ventanas palaciegas que no se sabe a dónde dan, de caserones plagados de cuartos oscuros y de un Palacio Real lleno de pasillos, de cortinas y de sofocados incendios.

Cuando la vieron llegar se dieron cuenta de que había aparecido la intrigante con un ojo de luto, y la misma Reina comprendió que contra ella no se podía luchar, sino hacerse la desentendida procurando mirarla fijamente al ojo bueno, intentando dominarlo y mientras evitar mirar al otro.

Las más bellas damas de Palacio se estremecieron porque sobre su hermosura tenía el don seductor de tener un solo ojo y el otro secreto, con cámara oscura y encortinada. Ella se sabía soberana e irreductible y en su habitación de Palacio se preparó a lograr el mayor dominio sobre el más poderoso rey de su tiempo.

En su alma la intriga sucedía a telón corrido. De un lado su parche de tafetán negro y del otro la salida del túnel a la luz de Palacio.

Tenía el encanto de ser la princesa pirata de la época y para mayor seducción española, su tuertez la daba aspecto de mendigo.

En aquel ojo misterioso había funciones de polichinelas en obscuridades de retablo apagado.

Era como una galería nocturna y al final en la ventana última otra cortina negra y después la clausura de la muerte. Era como una viuda de un ojo y aquel enlutamiento la daba los superpuestos encantos de la viudez.

Aquella mujer hermosa, distinguida y con cueva propia, tenía la desfachatez del buen vivir mientras el príncipe Éboli se sabía hacer el distraído.

En su ojo tapado se hacía un vacío o ausencia de amor, un hueco inllenable y muerto, pero gracias a esa ausencia de la coquetería en el ojo vedado su seducción no tenía contraveneno.

El ojo tenebroso, monjil bajo el ojil, regía fríamente su amor al Rey y con apariencias de sometido junto a la bravura del ojo vivo, era el que en medio de la pasión tenía la cautela máxima.

II

El Rey no se desprendía de ella como el fotógrafo que ama su Leica.

—Mañana viene un virrey de América —la decía— y quiero que me digas si me es adepto.

La de Éboli le observaba, recibía sus cortesías y después se encerraba en su oscuro gabinete como para revelar la placa íntima que había conseguido con su objetivo con tapón.

El rey, el anochecido, llamaba a su puerta y cuando la pedía su opinión sobre el virrey ella contestaba:

⁶ "La princesa de Éboli", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 107, enero-febrero-marzo 1954, p. 10-13.

–Te ha robado tanto oro que con él se podría hacer una estatua ecuestre con pedestal y todo.

Veía lo obscuro de las cosas y sabía cuándo había conspiración. Un día le dijo al rey:

–Ten cuidado... El emisario del rey de Inglaterra viene a asesinarte. No lo recibas. –El Rey la hacía caso, sus esbirros rebuscaban y resultaba cierto lo que ella había predicho. La usaba como máquina fotográfica de lo invisible y de lo insucedido. La Pasión de Felipe II por ella era obsesionante. Desconfiado por naturaleza, pensaba que si una mujer con dos ojos se puede burlar de su amante, una mujer con uno solo quedaba incompleta para el gran engaño. Se lo había llegado a decir a ella misma:

–Por ese ojo no me puedes ser infiel y al mismo tiempo en el que te queda y que es tan lindo, puedes juntar la pasión de los dos.

El Rey se había identificado con ella como si viesan por el mismo ojo y tuviesen la misma gola, media cara, la de ella imberbe y la otra media –la de él– barbuda.

–Sin ti sería ciego –la había dicho una vez como si al perderla a ella pudiese perder su único ojo y cuando pensaba en los grandes problemas, Su Majestad cerraba un ojo.

III

La de Éboli era la pesadilla de la monarquía y había muchas mujeres que se tapaban un ojo por cortesía.

Pero en el Palacio Real estaba el príncipe Carlos que había adquirido la calentura Éboliense.

El pobre príncipe enfermizo y prognato hasta caérsele la mandíbula al suelo los días trágicos, se había enamorado de la tuerta y aquel ojo a veces de seda y otras veces de terciopelo, se le aparecía en los espejos como una provocación. Era un caso tentador para la locura y el príncipe atisbaba las galerías, los pasillos y las rotondas como si todas las puertas fuesen su ojo con cortina negra.

Los palacios de España son puertas y corredores y más puertas, todo en ellos sistema celular y se conserva un libro antiguo que trata de las puertas secretas y de las puertas entornadas.

El príncipe delirante tenía la apasionada curiosidad de verle el ojo para saber si era espantable o si había en él una fungencia dócil, como un gran lagrimal esparcido o como una atrofia de nudo de árbol.

El enloquecido adolescente adolecido, un día, disimulado entre los libros de la biblioteca de la Éboli, la esperó anhelante y cuando ella apareció, se mostró de súbito y comenzó a bromear:

–¡Adoración, quiero ver tu ojo escondido!

–¿Cómo? Ni mi marido la noche de bodas lo pudo ver.

Lucharon y él como un atrevido con la máscara que se resiste a quitarse el antifaz, la arrancó el ojal y dejó al descubierto aquel agujero de ratón, comenzando a reír desafortadamente, con su risa de mandíbula prominente.

Ella, cubriéndose con la mano el ojo vacío, le quería expulsar de su cuarto mientras le gritaba:

–iPrognato!... iPrognato!...

Él contestaba entre carcajadas:

–Solo muestro lo que mi padre oculta. Cuando tenga barba seré como él, sino que mucho más joven.

La de Éboli, con la puerta abierta le empujaba gritando: “¡Fuera! ¡Fuera!”, hasta que al príncipe le entró el *temblor* y corriendo por el pasillo lleno de ojos ojilados, se metió en su habitación.

IV

La escena de la Princesa de Éboli con el Rey, al día siguiente, en la torre a la que subían los días de locura de amor o los días de andar a los gritos, fue una escena trágica y espeluznante.

–iMe ha visto el ojo!

–iMaldito hijo!

–iTiene que olvidar lo que vio y solo dándole muerte se podrá lograr ese olvido!

–Pides demasiado.

–También él consiguió demasiado, lo que tú no conseguiste nunca...

Eso lo tiene que pagar quedándose sin sangre.

En el fondo del ojo con su tapadera respuesta de nuevo, con apariencia de sala secreta de un tribunal inquisitorial, quería dictar una sentencia terrible.

Pedía luto al padre –ya demasiado enlutado–, por el luto trasgredido en su ojo envuelto en inviolable sombra.

Al ver indeciso a Felipe comenzó su intriga pavorosa:

–Me dijo: “Seríamos más poderosos que él... Tú me dirías sus secretos... Sabríamos qué escalón del abismo iba a pisar y no tendríamos más que empujarle un poco para acabar con él”.

Trasladado aquel hijo espurio que había violado el gran secreto, al convento de los Jerónimos, los criados que le acompañaron en su confinamiento comenzaron a prepararle el chocolate de la muerte y un día en la jicara del jicarazo, maciza y profunda como un pozo, le sirvieron el más negro chocolate.

Fue difícil el enredo del certificado del morir y la ceremonia morada del enterramiento.

El ojo de la Éboli se volvió más oscuro, más tético, pero los idilios con Felipe II fueron más frenéticos.

Vencía a las ocho mil ventanas del Escorial aquella que tenía veladura de cortina y donde la de Éboli saboreaba el humillar la grandeza de un Rey.

Un temblor de puertas acometía aquel palacio que era el *hospedale* más enorme del mundo.

Como la única reconvención se oía el querer abrirse las puertas por el pavoroso viento escurialense y cuando pillaban la ocasión de un portazo, sonaban como un cañón. La mujer con un nicho en un ojo propuso al Rey un viaje a Italia.

Ese es el momento en que Felipe II escribe a Ticiano para que le haga un retrato secreto de la de Éboli desnuda como en sus otros célebres cuadros de organistas mirando a coristas y opulentas Venus, figurando también él a los pies de la inolvidable princesa, siempre como

metida en esa reserva de cama con pavés y con las cortinas corridas, que suponía el atarre de su ojo pocho.

Y la mujer con el ojo tapado que inauguró la moda de los aviadores heroicos y de los capitanes alcanzados por la metralla, salió para Venecia mientras el Rey la despedía, loco porque volviese a su lado, porque tenía la seducción suprema de aquel ojo –el derecho– que nunca podría darse en la pasión, y en su desaparición y en su eclipse, era capaz en todo acceso de conservar su honestidad inalienable.

Camélidos americanos: las llamas⁷

La llama es el único animal que escupe. No hay que olvidarlo.

A mí de niño me escupió una llama en el parque Zoológico del Retiro, en Madrid. No olvidaré el momento mañanero y optimista en que me atañó de acre saliva el orgulloso animal. Mi padre me había advertido: “Ten cuidado, que la llama escupe”, pero yo no podía creer y no sé por qué carantoña le hice que ¡pum! hizo puntería en mí.

Confieso que durante mucho tiempo me sentí ofendido por aquel lanzamiento de una clara de huevo a la cara, y cuando me invitaron por primera vez a venir a América, pensé si tendría suerte después de aquel mal augurio crítico.

Ahora, cuando me paseo por el parque Zoológico de Buenos Aires, tan rico en llamas, veo cómo también aquí los padres cuidan de sus niños como si les pudiese lapidar la escupida animal.

La madre grita desolada al ver que el niño que se le ha soltado de la mano se acerca a las llamas:

–¡Nene, no, no te acerques! ¡No!

Y ante la confidencia vejatoria de “que escupe” oí una vez o un niño preguntar: “¿Por qué?” y al padre contestar muy digno: “Porque está muy mal educado”.

Se cuenta que la llama del Zoo de Londres había llegado a tener tal antipatía a los sombreros de copa que en cuanto veía uno lo agredía con el chorro de su crítica salival.

Altiava, llena de un desdén olímpico, siempre está preparando una escupida a través de su labio leporino, notándose cuándo lo va a lanzar enojada: que tiende las orejas hacia atrás.

La llama fue una de las grandes sorpresas de los españoles al descubrir América, y desde los adelantados a los soldados rasos de la conquista, en cartas al rey o a sus amigos de España no acababan de saber describirlas y las presentaban como unas grandes ovejas con algo de borrical, llegando a dibujarlas al margen de sus epístolas, también torpemente.

Es necesaria mucha finura para comprender a este animal misterioso, enigmático y desdñoso.

Cieza de León y Acosta dice: “Este cuadrúpedo es ciertamente la providencia del pobre indio del altiplano. Constituye un artículo de cambio de primer orden y permite a los habitantes de las regiones muy frías obtener el maíz que necesitaban.”

⁷ “Camélidos americanos: las llamas”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 115, enero-febrero-marzo 1956, p. 10-13.

“Dios proveyó a los indios de un animal que les servía a la vez de oveja y de jumento, y Dios quiso que este animal no les costase nada, porque sabía que ellos eran pobres”.

Un poco aletargadas, con perilla de carne que como un rizo querencioso abulta sus labios, son un camello bonito y en las alturas llegan a ser más: llegan a ser una bella funámbula que cruza cargada hasta el tope, la gargantilla de la cuerda floja.

Animales únicos, encerrados en el círculo de los Incas, parecen representar el embrujamiento de unas mujeres que quizás por haber cometido un pecado desusado fueron convertidas en bestias no desprovistas de coquetería y altivez.

¿Qué cataclismo moral o qué enorme traición produjo estos sorprendentes animales?

Damas de miriñaque con pequeños pies de persona, se mueven como grandes feriantes sobre el cráter telúrico que las hace más apasionadas.

Presencias mitológicas, animales de altura, monolitos vivientes, los pastores que las llevan, los “llameros”, van orgullosos como llevando una gran dama.

Las llamas no son gordas, son más bien flacas, pero aparentan anchura de mujer con gabán de pieles.

Mientras haya una llama no se podrá decir “-iojazos!” a una mujer, pero no hagáis caso de sus ojos gachones, no os embrujen como a ellas las embrujaron una vez.

Con el moverse de las llamas se mueve el paisaje, cargado de lana caderuda y con sellos de lacre (?) colganderos como al borde de los documentos antiguos.

Solo en su paisaje se las acierta, viéndolas como esfinges del altiplano, sorbedoras de horizontes con sus ojos de doble tintero.

Tanto en pie como sentadas, con el busto erguido como en un palco de la Ópera, se comprende su gran atisbo de atalayadora.

Yo las veo en la víspera del descubrimiento mirando la raya del horizonte, ya desesperadas de esperar durante siglos a los españoles, las orejas enhiestas como oyendo el patear de los primeros caballos que llegaron.

No es que no amaran a sus indios, sino que esperaban la novedad de la civilización piadosa e incrementada.

La llama permaneció y permanece en sufrida y resignada fidelidad hacia el hombre y como ya no puede divorciarse de él le sigue si no abusa demasiado de ella, pues entonces se tira al suelo y no hay quien la levante si ha sufrido injustos castigos o la han cargado más de cuarenta kilos.

Es coqueta y de una gran belleza de líneas, sobre todo recorriendo los más peligrosos caminos con pasos de bailarina.

Se comprende que en el pasado corriese la calumnia de que la llama femínea contagió al hombre la enfermedad más nefasta, y ha habido biólogos empeñados en lograr de ellas el suero más orientado.

El naturalista embrolla más la cuestión cuando las llama “mamíferos artiodáctilos rumiantes, de la familia de los camélidos”.

Venus de la camellería, atraviesan como en grupo turístico de mirones las altas cumbres y con su gran pelerina de lana propia desafía las nieves y los vientos.

Si tuviésemos que describirla bien vista a lo lejos, diríamos que parece un conejo observado “al telescopio”, resultando así una especie de conejo lunar monstruoso.

Si no hubiese sido por la llama, el indio del Norte se hubiese visto más solo y melancólico y quizás no habría podido vivir, pues este animal le proporciona todo lo necesario para su subsistencia. Lo utilizó como único caballo de sus distancias, o comió su carne, bebió su leche, se arropó con su piel curtida, hizo sus trajes y mantas con su lana, tramó sus cuerdas, hizo herramientas con sus huesos, sirviéndole también como husos de sus telares, preparó sandalias con sus tiras y hasta alimentó su fuego con su estiércol, de que brota una lengua de fuego minúscula y persistente.

“La llama –ha dicho alguien– constituía con el maíz la base de toda la economía del altiplano. Dos especies quedaron salvajes, el guanaco y la vicuña y otros dos son domésticas: la llama y el paco o la alpaca.

La llama se contenta con tomar como alimento la hierba del páramo y puede pasar varios días sin tomar alimento ni beber agua y por esa razón los conquistadores españoles la llamaron “pequeño camello”. La llama, además, no necesita herradura, porque su pie es horquillado como pie de bailarina.

Princesas de la serenidad interandina por como siempre parecen o se destacan como del género femenino, encarnaron la soñadora espera de la hembra como si estuviesen hechizadas.

Representaban la curiosidad de la viva estatua erigida sobre el ancho pedestal de la alta meseta y no me canso de mirar sus hermosos ojos en que se copia el paisaje como en una profunda miniatura.

No me han sido aún enteramente comprensibles a través de los años, pues frente a los ojos del gramo, sentimentales y de señalado destino, los de la llama tienen una soberbia propia y ven un más allá geológico más sobrenatural.

Caida en un sueño –¿muerta o dormida?– parece el lecho de los siglos, la lana vareada por el tiempo, montón de colchón llameante esperando la nueva mañana.

Contemplativas y esperanzadas tienen y seguirán teniendo paciencia infinita entreviendo en el lejano horizonte lo que no llegará nunca.

Sí, ya he dicho que esperan al español, y cuando salgo del Zoológico en el que abundan, sigo señalándolas:

–Siempre esperando que lleguen los españoles.

Pero los españoles llegaron y no las han desencantado, pudiéndose pensar entonces que esperan unos pastores episcopales de un culto antiguo que las conviertan en las damas que fueron, en una corte libertina.



Apuntes sobre el circo

“El circo y los payasos” (1940)
“Caballos y elefantes de circo” (1942)
“Nueva función de circo” (1943)
“Circo, Nuevo programa” (1943)
“Función pascualina, Nuevo y eterno circo” (1944)
“Vuelve el circo” (1948)

Los textos sobre el circo pertenecen sin dudas al *ramonismo*, pero aquí los presentamos separadamente por su gran número y por las circunstancias en que fueron escritos muchos de ellos.

El Circo, editado por primera vez 1917 y reeditado con ampliaciones en 1924, es uno de los libros fundacionales de la estética ramoniana. En 1943, como se ve en la correspondencia con Carmen Valdés, *Saber Vivir* está a punto de convertirse en editorial para lanzar un volumen ilustrado de *El Circo*, con nuevos añadidos. Ramón se pone al trabajo y publica numerosos artículos sobre el tema, destinados a la reedición. Pero a pesar de la ilusión del escritor, las cosas no terminan bien: entretanto, sin el consentimiento de Ramón, su hermano Julio Gómez de la Serna publica en España otra reedición no autorizada del mismo libro. Ramón, años después, aún mantiene las esperanzas de publicar este “Gran Circo”, ahora en Editorial Poseidón, y se queja amargamente a Joan Merli: “*El Circo* será otra cosa que el que han dado en España sin mi permiso: he escrito con escándalo a mi hermano diciéndole que si aquí creen que no hay leyes, allí las hay muy claras y mis editores de aquí las usarán si es preciso”.¹

El circo es una vieja obsesión para Ramón. En “Función pascualina. Nuevo y eterno circo” confiesa que intenta hace años “encontrar *la cuadratura del circo*”. Como el del Rastro, es un mundo eminentemente ramoniano: fragmentario, acumulativo, caótico, carnavalesco, efímero, polifónico, algo cursi, permite que el escritor pueda desarrollar al máximo su poética. Pero la concepción lúdica del mundo excede el mero ámbito estético y se postula a la vez como un ideal vital; señalemos al respecto un hecho significativo: la edición original de *El Circo* aparece durante la Primera Guerra; la frustrada reedición ampliada es de 1943, otra vez en plena guerra mundial. Y así escribe Ramón: “Paz es circo. Cuando los programas tienen artistas de cinco nacionalidades es que la paz está hecha y en marcha” (“Circo. Nuevo programa”).

¹ Carta inédita de 1945 perteneciente al epistolario entre Gómez de la Serna y Joan Merli, cuya edición anotada preparo. He visto la copia gracias a Juan Carlos Albert.

El circo y los payasos¹

Pongamos las cartas sobre la mesa...

¿Quiénes son los clowns?

¿Los clowns?

Tú, yo, él.

*

El primer payaso inmortal: Shakespeare.

*

Por tener todo tipo de todo, los payasos tienen tipo de académicos.

*

El clown es el que sostiene el circo y quizás sostiene la última dignidad feliz de la vida, siendo lo que más consuelo nos da el que después de nuestra muerte ellos continuarán sus payasadas.

*

Por lo que se parece un clown a un hombre que llora, parece que el clown es un ser triste: pero hay que fijarse en que también se parece un clown a un hombre que ríe, lo que no está reñido con que sea un hombre que llora, porque el clown es el hombre que llora de alegría. Influye también en que el clown parezca triste, esa media lágrima negra que se pinta en su párpado inferior y esos ojos hinchados de llorar que se pone; pero eso no quiere decir, sino que para desaparecer, para transfigurarse y borrarse, se tapa los ojos, disimula sus ojos, no quiere que se le vean los ojos.

*

Los clowns recogen todos los sombreros que la humanidad tira. Les cortan el ala, les ponen una pluma de un plumero y se sirven de ellos para una nueva temporada.

*

El clown es un poco el artista anónimo, es como una estampa o un dibujo en un cometa: es un dibujo en el aire, es el espectro de los otros clowns que han existido, el espectro risueño.

¹ "El circo y los payasos", *Saber Vivir*, Buenos Aires, a. 1, n. 2, septiembre 1940, p. 34-35.

*

Como hay un día para cada casulla, hay un día para cada traje de payaso: el día del traje amarillo, el día del traje rojo, el día del traje azul, y el día de los trajes de colores, que quieren decir algo más.

*

El clown conduce al dolor por la alegría, volviendo del revés el lema de Beethoven, que era ir a la alegría por el dolor.

*

Cuando el clown se alía con un animal, viven los dos una fábula circense y divertida. La unión de clown y chanco es magnífica, sobre todo cuando el clown se sube sobre el cerdo y, tomando un aspecto heroico, dice: "una estatua", o, cuando en medio de los ejercicios, le dice al chanco: "Tú trabajas como un cochino".

Uno de esos clowns que tuvieron por camarada un cerdo, Billy Bullen, cuando un cerdo se le murió, ya no pudo seguir siendo el rey de la risa y tanta pena le dio, que se perdió por los puertos del mundo, y Footit se lo encontró en Nantes descargando carbón.

*

El clown bajo todas sus hilaridades es más bien triste y Footit decía un día de su cumpleaños: "¡Treinta años de hacer reír a mis contemporáneos y treinta años justos que yo no he reído ni una sola vez!"

*

Ha habido un clown que ha contado las bofetadas recibidas en su vida, y que según sus cálculos, fueron ciento cincuenta mil bofetadas en veinte años de trabajo.

*

La vida busca un clown con la palmatoria encendida y apenas lo encuentra nunca.

El genio del clown es un arte mucho más difícil que el genio literario, porque se sacrifica en su propia genialidad y se ríe de ella frente al espejo en que se refleja. Un suicidio constante aguarda al clown genial, porque quema y acaba en cada gesto la trascendencia de su genio.

*

El clown verdadero resume la mueca que merece el mundo y satisface el deseo de burla espléndida que siente el público. Venga al hombre de su ridiculidad inesperada y le quita de encima las obsesiones, aligerándole un momento y dejándole desintoxicado de negruras.

*

Los payasos quieren ser toreros y son toreros de la tristeza a la que matan de una buena estocada.

Salen en trajes de luces como los toreros –llenos de alambres– y tienen el encargo difícil de torear a los hombres serios, de cuernos agudos, traidores y tenebrosos.

*

Despiertan la hilaridad con cualquier cosa.

Ese clown saca una sierra, sierra un pedazo de madera y pide un aplauso. La ovación del público le responde.

Ese otro aparece con la cara a medio cubrir con un gran pañuelo simulando que tiene dolor de muelas. Entonces los cinco tontos le atan una cuerda a la supuesta muela enferma, tiran, tiran, y le sacan una muela inmensa que se podría decir de elefante si el elefante no fuera el desdentado supremo. Ovación.

Otro llora porque ha perdido un dedo y es que al ponerse los guantes blancos se ha olvidado de meter el dedo índice en el dedil correspondiente. Gran ovación cuando al fin lo encuentra.

*

¡Gorritos cómicos de los clowns, gorritos infantiles, raudos, blandos, joviales, que se persiguen y se van ensartando unos en otros! ¡Gorritos en forma de cucuruchos y que son como conos de azúcar pilón que dulcifican y alegran el circo!

*

La incoherencia es el gran truco de los payasos:

–Usted es un imbécil. –le dice el clown al augusto.

–¿Quién? –pregunta el augusto.

–Usted –declara violentamente el tonto.

–¿Yo?

–Sí.

–Pruébemelo.

–No.

–¿Por qué no se atreve a probármelo?

–Porque es usted un idiota.

*

En el circo y gracias al clown se realiza y se admite la burla de lo anterior, la parodia de lo solemne, hasta la ironía del número temerario que acaba de exhibirse.

Es la gran casa del circo, el único sitio en que sucede eso y gracias a eso se depura la solemnidad del espectáculo, su excesiva vanidad. Por eso al académico recipiendario le debía contestar un académico vestido de payaso, el clown académico, el excéntrico monumental.

*

El circo es tan importante que por eso han salido de él los más eminentes actores del cine cómico –héroes de la mayor invención del progreso– Charlot y Pamplinas.

Tuvo que recurrir al viejo circo el joven cine porque el clown es una selección maravillosa, superior al actor cómico que se apoya en las mil ortopédicas palabras colaboracionistas del Teatro.

*

Todos los muertos son hombres convertidos en clowns y no nos atrevemos a reírnos de ellos... Son ya payasos de lo que fueron, payasos de lo que no pudieron ser.

Caballos y elefantes de circo²

Los caballos blancos o pintos del circo mantienen la tradición de las estatuas ecuestres y las yeguas son como las Venus de Milo de la caballería.

Son caballos llenos de orgullo con la cabeza muy bien escorzada, embridada y fija tenazmente a su cuello; son inteligentes como artistas dándose cuenta de la armonía de su ejercicio y de la gracia rizada y precisa de sus caracoleos alrededor de la pista que nunca se les ocurrirá saltar.

A veces parecen de piel pintada por Velázquez, falsos caballos de molde como los de las armerías reales, con los cascos ilustrados y con colas como esas cabelleras de mujer que anuncian los petróleos para el pelo.

Estos hermosos caballos tienen brisa propia y levantan un gran viento de playa al correr vertiginosos, dejándonos los bolsillos llenos de arena.

Al levantarse, al ponerse de pie, esos caballos parece que van a adquirir figura de gigantes, pero hace fracasar esa imagen el que sus patas de atrás no acaban de enderezarse y se doblan a revés de las de los hombres, por las corvas. Esas rodillas invertidas descomponen esa posibilidad de figura humana, que han podido ir a conseguir en cierto momento.

Eso sí, cuando se ponen de manos, parecen una gran ola, la ola de la animalidad.

Los caballos de circo parece que han sido desatornillados de los carruseles y por eso tienen esa afición a la música y las yeguas siguen su ritmo como bayaderas.

² "Caballos y elefantes de circo", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 27, octubre 1942, p. 20-23.

El caballo blanco de circo es como el empresario y mecenas que se reboronea orondo y rico, pasando como una nube blanca sobre ruedas de barco antiguo; es decir que es casi una carroza sobre la que descansa un señor que fuma un cigarro habano.

En cambio los caballos finos del circo tienen patitas de chambelán.

Unos y otros se parecen cuando los desnudan de todos los aperos y parecen haber salido adánicos como en el primer día de la creación para bañarse en la luz del Paraíso.

La amazona salta sobre el gran tambor de su caballo pedestal y mesa de plancha, como si repiquetease sobre él, como si fuese raptada por el centauro o por la centauresa, como si la estatua se solazase y brincase sobre su peana.

“Flores de papel y sobre el caballo”, ha dicho el poeta.

“Caballo blanco, vieja danzarina”, ha dicho la poetisa.

Cuando están amaestrados a la alta escuela toman magistral importancia y el trabajo de la amazona y la solemnidad del animal se completan en un ritmo amplio curvo, como tradición de reinas y válidos.

Los amaestradores que salen a la pista con muchos caballos son como los matemáticos de la caballada y ahora los dividen y ahora los restan, destacando a los mejores con ese plumerillo en el centro de la cabeza que les hace unicornios.

Solo espantan en ellos los ojos que muestran la blanca córnea como si fueran caballos desbocados.

Y por fin los caballos se van y se produce como una alegre salida de clase, quedándose solo el profesor haciendo saludos o la blanca amazona poniéndose su opulenta salida de pista, armiños, brillantes y flores.

Pero el animal asombroso del circo es el elefante porque anima la idea de los que están en los zoológicos representando a todos los presidiarios del mundo con su pata encadenada o empleando su aparato aspirador en sorberles las naranjas de los niños.

Ese animal bobo que parece dedicado a andar hacia atrás o a abanicarse con los grandes pay-pay de sus orejas, mal vestido, solamente de telas y arrugas –¡qué mal sastre tiene!–, en el circo revela habilidades musicales y equilibristas que asombran.

Yo vengo estudiándoles hace tiempo y hoy puedo lanzar este ensayo completo sobre su persona.

El elefante, ese animal hecho de mojama y que lleva a Darwin en el panzón, produce el neumático sustitutivo, y cuando llora se limpia las lágrimas con la manga de la trompa.

Esa locomotora animal es en medio de su corpulencia el animal más infantil, porque su dentición es interminable.

Con su cara de loro carnal, ha dado que decir que está entre dos colas y que por eso no va a ninguna parte y que tiene un cerebro como una nuez.

El elefante merece más respeto y eso que no tiene más que unos cuantos pelos, de la buena suerte, pelos de hierba rala entre los que debía crecer alguna que otra florcita.

Muchas cosas se han creído de él en la antigüedad, pero entre ellas se ha supuesto que su aliento es un santo remedio para el dolor de cabeza, y quizás por eso los domadores meten la cabeza entre sus fauces.

Se sostiene que hay un rey de los elefantes en África, y que los demás elefantes cuando lo ven levantan sus colmillos al cielo como si presentasen armas.

Los elefantes del antiguo circo romano en tiempos de Nerón, bailaban en la cuerda floja, pasaban a la carrera entre varios hombres tendidos, sin pisar ninguno. El ejercicio más notable consistía en presentarse cuatro de ellos con una litera donde uno de ellos se sentaba a modo de príncipe oriental.

La caza del elefante es difícil, y hay un proverbio popular en Sudán que dice "que ningún cazador de elefantes muere en su cama".

El elefante es vengativo y además tiene cóleras inesperadas. En el parque de Madrid hubo uno llamado Pizarro que hacía huir a sus cuidadores, lo destrozaba todo y una vez se escapó a una panadería y se comió todos los panecillos.

Sus colmillos son macizos –no son colmillos porque el elefante no tiene colmillos sino incisivos– y aun careciendo de nariz, crecen continuamente, estando enteramente compuestos de dentina o marfil, estando el esmalte reducido a una pequeña porción de la punta.

De niños nos inventaron la historia de la cacería falsa del elefante según la cual, aprovechando que duermen los elefantes recostados sobre un tronco, se les serraba el sostén, y al irse a apoyar se iba abajo y el elefante caía al suelo y se no podía levantar.

Si el elefante se resiste al trabajo y sigue acostado, el domador tiene un aparato que siempre lo resucita. Ese garfio afilado es la espuela del *mahuts* indio que tienen los domadores, y que les sirve para hacerle aprender a bailar, pues dos hombres a las órdenes del domador, lo pinchan alternativamente hasta que al final baila, solo con que el domador le grite ¡Polka!

Cimiento y torre de cazadores de tigres el elefante no se siente feliz en el circo aunque él se cree que toda la fiesta se da en su honor, en recepción suya, como si se tratase de la inauguración de un monumento de cemento armado.

Sentado el elefante parece un músico.

Siempre se ve lo gran cerdo que es, un chancho elefantíaco. Cuando pasan sobre el domador sin pisarle se ve con qué precaución levantan sus apisonadoras con cuidado de no aplastarle, notándose lo magnánimos que son.

El elefante que más dinero ha producido en el mundo a un director de circo fue el elefante Jumbo que el empresario Barmun compró en el Jardín Zoológico de Londres, lo compró por 2.000 libras y le dio en el circo de Nueva York más de setenta mil libras. ¡Le hubiera hecho multimillonario si no lo hubieran matado antes!

¿Dónde van a morir los elefantes? Nadie lo sabe. Hay quienes suponen que en un cementerio de elefantes que hay en el centro del África, siendo imaginable la fortuna que adquiriría el que encontrase ese cementerio lleno de colmillos, el oro banco que es como se suele llamar al marfil.

Nadie los ha encontrado muertos y quizás lo cierto sea que al ir a beber ya moribundos caen en el agua y allí se pierden comidos por los caimanes y por la descomposición. También se asegura que buscan los barros finales y metidos en el cieno van muriendo hasta hundirse.

Yo cuando en París me dedicó el circo de invierno un homenaje porque la casa Kra había publicado traducido mi libro *El circo*, con prólogo de los Fratellini, compuse un discurso que leí desde la grupa de un elefante gigantesco que se comió una de mis cuartillas y que atacado por el garfio del domador se estremecía hasta variar de sitio sus huesos sorprendiéndome que cuando comenzó mi discurso estaba frente al palco de unas bellas damas y cuando acabé,

vi como si a las damas les hubiera crecido la barba, que estaba frente al tribunal de unos solemnes caballeros.

Queriéndome vengar de la alevosía y patosidad del elefante todos los días agrando y completo ese discurso primitivo que ahora voy a dar corregido y aumentado:

“Aquí están los elefantes, vienen unos sobre otros como si se tratase de un montón de montañas, de una cordillera de los dedos de la mano cuando se engatillan uno sobre otros. Son animales que no aceptan el cautiverio y Eliano dice que lloran su esclavitud hasta perder los ojos por las lágrimas.

En la antigüedad se suponía que cuando el elefante se ve perseguido, como sabe que le persiguen por la riqueza de sus colmillos, los quiebra y los deja en tierra para que el cazador sacie su ambición y respete su vida.

El elefante en el Circo representa las edades antediluvianas porque fue el único animal que sobre la jirafa pudo sacar la trompa sobre las aguas del diluvio universal y no ahogarse del todo.

El elefante que debía salir de un huevo de marfil, nace mayorcito y ya meditando empeñones.

Como se sabe todos los elefantes que trabajan en el Circo son elefantas y tienen bellos nombres como ‘Senia’... ‘Darmar’... ‘Gábata’. (Los elefantes machos son indomables, terribles y tienen salidas inesperadas.)

Hay que cuidarles mucho porque en la noche las ratas les infligen un suplicio horrendo y es que se meten por los agujeros de sus trompas y les producen locura con las mordeduras que les causan.

El paquidermo –hay que llamarle paquidermo aunque no le guste– es muy delicado al frío y en verano hay que dotarle de baño o poner agua a su alcance para que se duche con su propia trompa.

Es el único animal astronómico porque es el único dotado de telescopio natural unido a la nariz.

A los elefantes que no tienen más que colmillos –que no son colmillos porque en realidad son incisivos– debían dotarles de dentaduras postizas.

La trompa tiene una cosa de cuerno de caracol y es un ser tan absurdo que según un viejo Hai-Kay tiene la cola donde los otros animales tienen la cabeza. Ante su trompa siempre se sienten deseos de darle un pañuelo para que se suene.

Parece que es un paso de procesión dentro del que se han quedado los sicarios que lo llevan en andas.

Tiene la cabeza llena de brutales chichones que se han hecho al pasar por los dinteles del bosque.

Inelegante, con el traje terriblemente desplanchado, aparece sin embargo con los pantalones a la moda de Oxford, pues fue el primero que usó esos pantalones anchos y fondones, chocándonos siempre que no lleve tacones de goma.

Con su trompa que tiene una sensibilidad de raqueta, está buscando en el aire la pelota en que adiestrarse para jugar al tenis con otros elefantes o si se presenta la ocasión a jugar a los bolos.

Como casi todos los animales está hecho de retazos de cosas y pedazos de otras bestias, con un pedazo de serpiente, un trozo de hipopótamo, ojos de oso, orejas de árbol del tabaco, sobrante de burlete, pedazos de asfalto, lonjas de columna, trozos de lona para cubrir mercancías, patas de vagabundo, bolas de billar refundidas en forma de colmillos.

El elefante siempre tiene mala cara y está surcado de ojeras y patas de gallo. Sus ojillos lucen en medio de un profundo manchón como si acabase de llegar del tren y los tuviese llenos de carbonilla.

El elefante tiene piel geográfica y parece venir de la luna porque tiene piel de animal lunático.

El elefante lleva oculto un fotógrafo en su fondo y su trompa es el brazo del fotógrafo en busca de la perilla de mover el objetivo que no acaba de encontrar...

¡Qué grandes ampliaciones de nosotros debe poseer! ¡Por eso yo me coloco delante de él con cierta pose!

El elefante está sucio del barro primitivo, como si hubiese servido de limpiabarros a varias generaciones.

Es un barco que llega al puerto y echa el ancla.

Es un bombero honorario. Es un colchón viviente, un tanque primitivo del tiempo de los cartagineses.

Es un aparato de riesgo independizado.

Es un globo fracasado o un zeppelin de tierra baja.

Cuando se levanta del suelo es como una excavación que se desperezase.

Es un animal sin gracia porque pudiendo tener el gesto elegante de rizarse los colmillos nunca lo hace.

Es un miembro correspondiente de la Sociedad de los Seiscientos Kilos.

Es una apisonadora para arreglar los caminos.

Es un calzonazos.

Es un melómano tremebundo porque presume más que nadie de tener un enorme oído.

Es un gran tocador de saxofón con saxofón propio.

Es un vagón de indiferencia. Es una cosa entre casita de veraneante y baúl mundo.

Es la nodriza ideal para llevar los niños al colegio dándoles pacíficamente la mano de la trompa, sin peligro ninguno de que se coma los bebés de los parques porque es vegetariano.

Es el aparato ideal para succionar el polvo de las habitaciones, aunque a él no hay quien le pase un mal plumero.

Es el fumador impertinente siempre con el puro habano en su trompa entre colmillo y colmillo.

Es el haragán que aparece poniéndose los pantalones y con los tirantes sueltos.

Está haciendo trompa constantemente, entrenamientos para levantar grandes pesos. ¡Dan ganas de darle a comer una pesa de cincuenta kilos!

Solo el elefante puede contar paso a paso los pies cuadrados, tanto que si no existiese el elefante no podría haber esa unidad de medida tan socorrida para los que tienen solares baldíos.

Los elefantes enamorados se cogen del bracete de sus trompas.

Es un tipo vestido de makferland como gran cochero del mundo al que arrea con su trompa.

Se está balanceando siempre como si recordase un viejo tiempo de vals.

El grito del elefante es un grito medio de león, medio de sirena de barco, medio de caballo, y lo lanza enarbolando su trompa como una interrogación, tocando a Juicio Final.

En las noches estrelladas del bosque los elefantes se dedican a apagar estrellas con sus largos apagavelas.

Hay unos elefantes sin rabo, no porque Ramón Fernández se los haya cortado, sino porque se los han arrancado sus camaradas del bosque tomándolos por el tirador de la campanilla de una puerta sorda. ¡Tan indigno del elefante es su rabo! ¡Rabo ridículo para quien es nada menos que un proboscideo!

Hay muchos que no tienen colmillos porque los Emperadores de la China acostumbra a tomar tuétano de colmillo de elefante que se reputa un plato excepcional.

Generalmente también sus colmillos son colmillos de quita y pon, porque el domador se los destornilla al irse a acostar y se los guarda debajo de la almohada, no vayan a robárselos.

Parece que tiene la trompa para tomar una horchata que nunca se les da, o que es un brazo desorientado que no acaba de salir de la manga como si se hubiese puesto mal el gabán.

También parece su trompa una de esas mangas chorreantes que cuelgan de los depósitos de dar de beber a los trenes, es ese mismo aparato para que beban las locomotoras del desierto.

Lo peor del elefante es que ha dado origen a la terrible palabra elefantiasis. ¡Si no hubiese existido el elefante es posible que no hubiese existido esa lamentable enfermedad!

Pero el elefante aun con todas estas cosas que se pueden decir de él nos debe merecer cierto respeto porque será el único animal que sobrevivirá en los Parques Zoológicos cuando caigan los gases asfixiantes sobre las ciudades. Ese día todos los jardines se quedarán sin pájaros y cuando el ataque acabe ya no habrá Parques Zoológicos –¡porque cualquiera le pone careta antigasógena al jaguar y al león!– y solo quedará el elefante que es el único animal que desde el principio de la creación ha disfrutado de la careta inasfixiable atada fuertemente a su cráneo por manos del propio Creador de las especies."

Nueva función de circo³

Ante todo sinfonía. ¿Qué, qué tocan? Campanone... Alegría de París de Hoffman... La Feria Pablo Lacombe... Bioso y Maestoso de Favary... Un vals de Strauss... Rosas del sur... Otro vals de Lehar... Oro y plata. Música de opio. Espectáculo de los sueños y al mismo tiempo del mundo indudable, peligroso, auténtico...

El trapecio tiene fosforescencia y brillos de reloj nuevo.

Ráfagas sobre el abismo. Fuegos fatuos. Fluorescencia fosfórica. Son dos funámbulos que se han impregnado de luz antes de subir a sus nidos de águilas.

³ "Nueva función de circo", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 31, febrero 1943, p. 18-22.

El circo se ha oscurecido para que se les vea rutilar en la altura y el doble salto moral lo redobla el redoble de tambor negro, como siempre con algo de despertador de la muerte.

Hacen eses de luz como las que hacíamos de niños en las paredes de la alcoba con los fósforos robados.

Hay algo de visión en el fondo del mar... Así deben cimbrarse en el agua marina los peces luminosos.

En el circo se aprende y se comprende la geometría del espacio. Voltijean, campanean, pendolean, girovagan, girandulean, molinean, veletean.

Todo el circo parece un reloj que ha echado a andar.

Un secreto técnico del circo: todas las pistas tienen la misma dimensión y por eso todos los saltos y todos los aparatos tienen segura precisión y las carreritas de los artistas tienen una gracia estereotipada.

Las noches del circo son diferentes, como son diferentes los sombreros que nos dejan después de un banquete.

Se ve que las manos están hechas para agarrarse a la barra fija o a la barra del trapecio... una apariencia niquelada de cuando se colgaban de los árboles.

Los cocodrilos de ojos verdes y seculares son falsos en el circo, porque nunca los hemos oído llorar.

Al verles pensamos en los zapatos muertos y las barrigas blancas y esperamos que un día prorrumpen en un llanto proverbial e infantil y el público crea que de verdad es un niño el que llora y comience a gritar su grito favorito: ¡A la Inclusa! ¡A la Inclusa!

El fuego del circo es un fuego amaestrado, menos a la hora en no está el domador, su domador, y se venga quemando la carpa.

A todos los chimpancés de circo, desde Napoleón hasta Macaco I, les he visto el número de ir a acostarse con camisón y palmatoria en la mano y a todos les he descubierto lo que tenían de monos en ese momento en que dudan si comerse la vela o encenderla.

El león nos guiña un ojo como diciendo: ¡Se está bien ahí fuera, granuja!

El que haga al elefante andar por la cuerda floja con una sombrilla en la trompa, ganará una fortuna.

Debía haber en el circo un sugeridor que animase los números con su palabra, así por ejemplo: “Vean al equilibrista que ha extendido su alambre como si hubiera dotado al circo de la más fina línea hidrográfica para realizar el vadeo difícil.”

Cuando vemos en el circo a unos enanos despreciados y perdidos pensamos: “Antes pintaban a estos seres los más grandes pintores.”

Uno de los animales más graciosos del circo es el chanchito, y su payaso tiene el mayor éxito haciéndole trabajar o subiéndose a caballo de su lomo duro... El público se enternece como si quisiera hacerse perdonar por su ansiedad por el animal sin desperdicio.

Se oye un gran ruido de latas y se ve a un payaso enredado en un racimo de baldes sonoros... Ya está ahí el clown, con su paraguas reblandeciendo sin espinas –es decir sin varillaje– como un pato muerto, mientras él, el payaso, está disfrazado de león de la alegría, quitándose un zapato y mostrando un pie como un llavero de ganzúas.

Como el clown llamado “Ese”, en la obra de Andreiev *El que recibe las bofetadas*, puede decir: “Lloro y río a un tiempo.” El otro payaso del dúo le da de bofetadas y él le pregunta:

“¿Es que me aplauden?” Más bofetadas y entonces exclama: “¡Caramba! ¿Es que la Academia me aclama?”

Los trucos de los payasos son sencillísimos y siempre será sorprendente ese momento en que el payaso se pone los guantes blancos y deja un dedo de los guantes sin ocupar, porque otro dedil ha servido para que se metan dos dedos en vez de uno.

El payaso, mueve como en son de sorpresa y de terror ese dedo vacío y comienza a sollozar gritando: “¡Se me ha perdido un dedo!” Y lo busca por todos lados con creciente desesperación.

Cocineros de la alegría los payasos, con unos trajes en que la maceta bordada en su traje de raso sube en enredadera por su espina dorsal, hace que el público les tenga la última piedad, cuando tocan la concertina o acordeón inglés.

Existe el copotono o tocador de copas –lo que el niño quiere hacer en la mesa siempre–, ¿pero cómo se llama ese que toca con collares de cascabeles sonoros la marcha nupcial?

La pulmonía del circo la produce ese viento que mueven los caballos cuando corren.

Ahora salen los leones... Son leones de todos los escudos, de todos los tronos, de todas las banderas, como representantes de la heroicidad y la poesía épica... Verdaderos leones con melenas de poetas del desierto... El domador los cuenta por si falta alguno... prepara su cámara de leones... Hay uno entre todos que trae un discurso avieso, arisco, terrible... El domador lo acosa y hace que forme con los demás un puente de leones para el aplauso final.

Los japoneses con sus quimonos de un azul único, tachonado de oro, parecen embajadores del ilusionismo, malabaristas de la malaria –ellas malabaresas–, y lo que más sorprende es cómo tienen amaestrados los objetos de porcelana, platos, tazones, jofainas... por eso no necesitan servicio doméstico y les responde a la voz de mando toda la vajilla, toda la vajilla menos la sopera.

Los contorsionistas y las contorsionistas varían todo el sentido de la anatomía y parece que autófagos se han comido sus propias chuletas y por eso no tienen costillas... Solo las partes blandas. Los médicos se vuelven locos al observarlos y a veces tienen pies en vez de manos y viceversa... Se piensa que son los que mejor pueden buscar su zapato debajo de la cama.

Las focas vienen de las inmensas playas en que hay grutas donde están sus conservatorios musicales, en que aprenden a tener oído, y ejecución... Saben secretos del polo pero no los dirán... Se piensa que los animales son seres encantados, y que las focas son geógrafos convertidos en focas... Siempre están inquietas y mirando hacia atrás como si temieran la llegada de la policía.

La acróbata funambúlica –no decir sonambúlica aunque lo parezca– para ser tanto o más que la araña, debía sacar de sí misma el hilo por el que descender desde su alto columpio.

Los tigres hacen daño al mundo con sus uñas como largas espinas rojas y son como un fuego encendido que por eso puede saltar en medio del aro en llamas... Cuando el tigre se encoge, y se arrastra como una serpiente, se ve que tiene la sensibilidad de la muerte, la *inervación* de la muerte.

El xilofón es un aparato hecho como esos restos de botellas rotas pero su música suena a aperitivo de la música.

Nos sorprende en el programa eso de juegos “icarios”, que después resultan que magnífico apelativo de “icarios” significa juegos con los pies.

Cuando los espectadores miran a lo alto, parece que han descubierto un aviador o que miran un eclipse.

Los clowns recogen todos los sombreros que tira la humanidad, les cortan el ala, les ponen una pluma y así a veces declaran la moda...

Muchas veces las mujeres –ahora mismo– toman de estos sombreros alegres el tema de la moda.

En el circo siempre esperamos algo extraordinario, que aparezca el centauro: el animal medio hombre, medio caballo, y la centauro, mitad mujer, mitad yegua.

También debía presentarse alguna vez en la pista la domadora de hombres, o el domador de estrellas la domadora de cisnes.

Las palomas son un elemento vivo y dichoso del prestidigitador. Su palomar es un alegre palomar de palomas mensajeras de alegría y amor.

La diosa de los prestidigitadores y equilibristas es la diosa de los muchos brazos, la única que le puede ayudar cuando se le van a caer las cosas o necesita recogerlas en lo alto.

Los prestidigitadores e ilusionistas tienen un secreto y ese secreto está en su ombligo. De ahí sacan todo lo que no se sabe de dónde sale. ¡Ah! ¡Si no tuviesen ombligo!

El número sensacional es necesario en el circo, que sin él se hundiría... El director pone radiogramas y cablegramas llamando con urgencia el número sensacional y no omite gasto para traerlo.

¿Qué es la funámbula? La funámbula y el funámbulo son los equilibristas que pasan por la cuerda floja o tirante. Bonito nombre, ¿verdad?

La sombrilla de la funámbula es la verdadera precursora de la aviación.

Esos dos chinos que toman té en el aire colgados solo de sus trenzas revelan que los específicos para el cabello de la China son los mejores del mundo, y habría que encargarlos para nosotros.

¿Cómo le han podido crecer tanto las orejas humanas al chimpancé? Indudablemente, porque mucho más torpe que un niño, le ha tenido que tirar mucho de ellas el maestro.

¿Veis esos anillos brillantes que cuelgan en lo alto, que a veces se entrechocan y suenan? Son las ligas mejores, las de la bella trapecista que mete por ellas las piernas y queda asegurada en lo alto porque se ha puesto las ligas de metal de las anillas.

Las artistas de circo con sus zapatillas de raso sin tacón son como bailarinas de ópera con pies flexibles e inquietos. Se quedan pequeñitas en medio del circo y por eso siempre procuran estar de puntillas sostenidas en la punta del pie con un gesto alado y bailarinesco.

La niña de la "troupe" es la colegiala que se ha escapado del salón de gimnasia.

La dentadura del que sostiene a su mujer con los dientes colgado del trapecio, es como dentadura pegada a tornillo y debía salir a recibir aplausos el dentista que se la cuida.

El espectáculo de circo es el espectáculo más reñido con la tortícolis porque hay que estar moviendo la cabeza todo el tiempo de derecha a izquierda, de alto a bajo.

En la comparación con las estatuas de los museos de mármoles y bronce griegos se ve que estos atletas de circo tienen más tendones y han adquirido más músculos de los que le son necesarios.

Del excéntrico inglés lo esperamos todo. No hiciera nada, no se moviera, no hablara, y nos reiríamos porque está poseído por la seriedad que es la cosa más risible, lo que más nos hace reír.

La gracia del circo no se parece a la gracia teatral. He visto reír siempre cuando el clown sale con un paraguas y el director le pregunta lo que es:

–El agua para.

Ese poner al revés la modesta palabra paraguas crea la hilaridad. ¡El *aguapara*!

Los artistas de circo, que trabajan en lo alto, son los únicos que se hacen la ilusión de que suben al cielo.

¡Cómo dicen “Extraordinario”! Le voy a presentar a usted un trabajo ex-tra-or-di-na-rio”.

En el circo se toma nota ante los gimnastas de cómo suelen ser los tipos con los que no se debe disputar en la calle.

Los ángeles de la guarda de los artistas de circo protegen sus trabajos y retienen muchas veces por los pelos o por cualquier otra agarradera al que iba a caerse. Son ya los ángeles de la guarda artistas de circo también, aunque de una superioridad inconquistable, la superioridad de sus alas.

No ha habido público que cuando ella da el grito final para que la aplaudan no haya aplaudido. ¡Hubiera sido un público maldito!

¡Cómo se arreglan las hombreras de sus corpiños las artistas de circo! Es un gesto de coquetería que es allí donde reluce más.

Los artistas de circo cuando tienen la cabeza al revés y miran al público lo ven de un modo extraño y llegamos a pensar que también deben vernos al revés.

¡Qué pánico tienen los sombreros de señora sentadas alrededor de la pista! Temen que se los coma un caballo, que los agarre el elefante, o que el payaso haga una diablura con ellos.

A lo mejor detrás de uno de estos nombres de circo se esconde un compatriota. Así bajo Perezoff se ocultaba el más grande Pérez que he conocido.

El hombre que se traga cosas es un espectáculo terrible. ¿No se habrá olvidado algo en el estómago? Yo conocí a uno que el día que hizo sacar una radiografía tenía olvidados en el intestino grueso diez relojes de cadena.

El que convierte el agua de su garrafa en el licor que se quiera, alborota de gritos el circo: "¡Yo anís del Mono!" "¡Yo cognac!" "¡Yo María Brizard!" Y entre los gritos que se oyen hay uno que dice: "A mí, ¡un sándwich de jamón!"

Hay en los trapecios un momento de pánico en que los trapecistas parecen voltear en pleno frenesí, como campanas en hora de rebato, tocando fulminantemente a aplaudir.

En el gimnasta se ve el maridaje del músculo y la vena, notándose que los músculos están atados con venas.

Los de los altos trapecios volantes solamente prefieren el traje amarillo como si quisieran conseguir la benevolencia del público, al recordarles una alegre jaula de canarios en un alegre día de sol.

Las varas o lanzas de los coches desaparecidos han sido utilizadas por los perchistas para que se cuelguen de su cucaña sus hijos pequeños.

Los pieles rojas de los circos son tan sospechosos y están tan desmejorados que solo son hombres plumeros, los plumeros que saltan.

Uno de los números más brillantes y misteriosos del circo es el de las anillas que se tiran al aire y se juntan en cadena de bolsillo para atlantes, para gigantes... Solo sabe el secreto truco de esas anillas el que las adquiere, pero ha de jurar guardar el secreto porque sino será asesinado por los de la secta de las anillas.

Hay animales de circo que no figuran en la historia natural, cruces inverosímiles conseguidos al coincidir bajo la misma carpa el domador de loros y el domador de cocodrilos, y apareciendo el cocodrilo que habla.

Revés del circo

Pero el misterio del circo está en su revés, en su subfondo. El circo está lleno de "freudanismos", algunos difíciles de decir, complejos que en mi asiduidad de primer cronista oficial del circo pude ir adivinando a través del tiempo.

Lo que sucede en los sueños, lo que solo sucede en los sueños –las grandes deformaciones de la realidad– en el circo son cosa efectiva.

La bicicleta larga, larga como un crecimiento burlón de la bicicleta común.

El martillo que se dobla porque su palo es de goma.

La cabeza está enamorada de una pierna.

El mundo tiene muchas curiosidades y eso ha comprometido más las cosas eso ha llevado más allá todos los asuntos. La propia curiosidad como una rebaba de las olas empuja los acontecimientos. ¡Y qué curiosidad no se alberga en el circo!

La enamorada del león está en su silla todos los días. Quisiera que tuviese sombrero de copa, guantes de color patito y se pusiese monóculo para mirarla arrobado.

En París una noche, una ex reina auténtica salió a la pista con su carroza y los setenta caballos de sus caballerizas.

El deseo de levitación de los sueños en suspensión de anillas, en cuerda floja, en cuerda de nudos, andando cabeza abajo, solo alivia en el circo.

Los directores de circo me han contado algún misterio al oído: ¿Sabe Ud.? De las tres hermanas alambristas una es varón.

Hay unos guardamarinas del circo, rubios y de ojos azules que se abonan todas las temporadas.

Los leones de circo son sádicos, no debe comprarlos ningún parque zoológico. Unos matan a todas las hembras, otros escriben cosas obscenas en las paredes de sus jaulas.

Ni la película ni la escena con latiguillos de la comedia de circo han interpretado el secreto de la mujer que sirve de blanco al gran tirador.

El verdadero secreto de la mujer que pierde el cigarrillo y los pendientes gracias a la puntería del tirador, es que es la mujer muerta y tiene el cuerpo lleno de balas aunque sobrevive porque son balas de platino que no producen la gangrena última.

Hay unos hombres muy serios que van a ver a los clown enharinados porque les parecen pálidas bailarinas de Cambodge.

Los masoquistas se calman en el circo porque se creen los tigres que fustiga la domadora.

La mujer que anda del revés –“misterio insondable”–, es un poco rechoncha cuando sale de la caseta interior, pero cuando comienza a andar con los cabellos colgantes, se vuelve encantadora.

Allí se ven descubiertas, desveladas a través de unos rayos X que se pelean en la carne sin llegar a los huesos, las ciclistas vestidas de jardines.

Ante las estatuas sonrientes de los cuadros plásticos se cumple el deseo que se tuvo en los Museos de Reproducciones de ver palpitar pechos y vientres de yeso.

Circo. Nuevo programa⁴

Paz es circo. Cuando los programas tienen artistas de cinco nacionalidades es que la paz está hecha y en marcha.

Circo y gitanería. La gitanería sublimizada.

⁴ “Circo. Nuevo programa”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 39, noviembre 1943, p. 29-31.

Los perros albañiles es un número eterno –su domesticador ha podido hacerse una casa de cincuenta pisos– y al verlos nos damos cuenta de que esa Señora que conocemos y ese Señor son perros albañiles.

Cuando el malabarista chino mueve los dos platos al extremo de sus flexibles cañitas parece como si moviese unas gafas de porcelana agarradas por sus cimbreantes patillas entre los dedos de su nerviosa mano.

Entre los carteles de aviso que hay en los circos de material y que se ven en “descanso”, hay un cartel a la subida de una escalera que dice:

Escalera muerta Tristeza

En esa suposición de carteles hipotéticos que ve el visitante joven del eterno domingo del circo hay otro aviso que supone su avidez y que dice:

“Entrada para los adolescentes que huelen vagamente a paraguas y a los que esperan mujeres hermosas y plásticas”.

Los artistas más categorizados van vestidos con cazadoras llenas de agremanes amarillos como los de los generales del antiguo ejército ruso.

Al payaso no le pueden aguantar sus vecinos porque en casa es como un ser calloso y guillotinado. Solo se transfigura cuando sale a la pista y Dios lo maneja como un títere.

El hombre que se quita las ligaduras, por muy apretadas y difíciles que sean, solo tiene su superior en ese ahogado que cargado de cadenas y de piedras se evade de ellas y aparece en la superficie del agua.

El pobre ilusionista no tiene conceptos sino objetos y cuando le roban su material le han perdido y se va por el mundo gritando: “¡mi material! ¡mi material!”. Porque él, que parece crear cosas de la nada, no tiene nada sino tiene cosas.

Cuando muere el payaso que ha jugado todas las noches con los aros de papel de seda que rompe la *ecuyère* o el perrito, se lanza sobre la luna y la atraviesa como el aro soñado de sus noches de circo.

La señorona millonaria del hotel en las afueras, que fue guapa y que ya fané se ha puesto el collar de perlas máximo –el legítimo– se ha ido al Circo porque se siente amazona y los hombres se le han convertido en caballos, caballos blancos, castaños, negros.

En el circo, los que recogen los bártulos que han servido al artista que acaba de debutar, lo hacen igual que los funerarios que se llevan los ambleos del velorio. ¡Igual haber pasado e igual desilusión!

Los osos puestos de pie en la pista andan como borrachos afeminados.

Está prohibido por las leyes del Circo que el que hace de hindú con los elefantes salga después de domador de leones.

Los carteles de circo dicen a veces cosas asombrosas, como ésta:

“ASOMBRO. EL ÚNICO VIVIENTE Y SIN IGUAL EN EL MUNDO

Claudio Cronk

EL MUCHACHO CON DIENTES DE PERRO

¡Come carne cruda!

El único y gran Circo Internacional exhibirá el mencionado “Aborto de la Naturaleza” en todas las funciones “dentro de la carpa principal”.

“Declaración pública dirigida al pueblo:

Los propietarios se creen obligados a informar a las personas que puedan estimar como una crueldad el tener a un Muchacho tan estrechamente “confinado en una jaula”, que esto se hace por CONSIDERACIÓN A ELLOS MISMOS Y A OTROS, DUEÑOS DE GALLINAS Y DEMÁS AVES DE CORRAL. La naturaleza de Cronk, una vez que está suelto, le impulsa a perseguir a los valiosos plumíferos, con indiscriminada perseverancia, así como con la SAGACIDAD DEL PERRO DE CAZA, cuya fisonomía sugiere tan estrechamente al ASOMBRADO ESPECTADOR”. O como ésta:

“¡EL HOMBRE MÁS GRANDE DEL MUNDO! NO ES DE CERA, COME Y RESPIRA; UN EJEMPLAR MAMMUT VIVIENTE DEL HOMO SAPIENS, INTACTO.

“Hay que ver para creerlo. Las Damas no deben tenerle temor. Es tan afable como alto. La dirección ofrece 10.000 dólares por un ejemplar igual a este PRODIGIO DE LA NATURALEZA”.

Las cabezas de los espectadores de Circo tienen un movimiento giratorio que solo ahí practican... Hay quien da veinte vueltas totales a su cabeza alrededor del eje del cuello.

Cuando el caballista eleva a la mujer en el aire mientras él se sostiene sobre la ancha plataforma de la montura, parece que trabaja sobre la carpeta de la oficina.

Hay caballeros que van al circo para ver subsanadas o perfeccionadas las elefantiasis de sus señoras.

Hay atletas de Circo que no son Apolos, sino guardias en camiseta, hombres empolvados de peluquería, apaches en maillot.

Los niños en el circo se quedan muy sorprendidos al ver lo impúdicas que pueden llegar a ser las señoras que van de visita a su casa.

Cuando el caballo escarba en la arena del circo es como si quisiera enterrar a su jinete.

Cuando se ponen difíciles los tiempos, se inventan números peligrosísimos como el que realiza esa Miss que se lanza desde lo alto de su trapecio al fondo de una cuba llena de agua.

El caballo granuja siempre entusiasmará al público quedándose retrasado cuando los otros caballos se han ido, para que le dé el domador ese terrón que le ha sobrado del café de la sobremesa.

¿Quién iba a pensar que la locura del oso era andar en bicicleta o patinar?

El circo, ha dicho Bierce, es el lugar donde caballos, ponies y elefantes se permiten el lujo de imitar al hombre.

Estoy esperando un domador de hipocampos que los presente en seco bajo las luces del Circo, como los únicos peces hípicos que marchan puestos en pie.

El número de los cosacos es un número veloz y bárbaro en que los seres humanos, unos sobre otros en lo alto del caballo que corre, son como jirafa y palo de telégrafo, que en seguida se desmoronan.

Siempre se está esperando, y alguna vez se conseguirá ver, que cuando el domador meta la cabeza en las fauces del león, al ir a saludar ya no tendrá cabeza, pues su cabeza se habrá quedado en estómago de la fiera.

El elegante y caballeresco amaestrador de caballos, vestido de frac, parece haber abandonado la ruleta de los caballitos en el Gran Casino, queriendo resarcirse con esta ruleta de sangre viva, en que su látigo domina el azar.

Cuando los elefantes se medio montan unos sobre otros para salir en hilera parece que la montaña camina y en la orografía del circo ha aparecido la Sierra de los Elefantes.

Cuando la perrita, puesta de manos luce todas las condecoraciones de la maternidad, parece un canguro de la raza canina.

Sale el conejo de la manga del prestidigitador como el caracol de su caparazón.

La cuerda floja por la que se pasea la funámbula de rizada sombrilla, parece estar tendida sobre las letras del vals.

El “lanza-aros” les da vida pensante y voluntariosa y por eso retroceden algunos, como si tuviesen pies, aunque siempre hay uno –el más tonto de todos– que duda, oscila y cae.

Es el perfecto deslumbrante y fastuoso payaso el que recuerda a los enyesados y adornados danzarines del Cambodge.

El elefante que conflagra sus cuatro patas sobre el taburete parece una maceta monstruosa.

El que se mece leyendo el periódico sobre las mesas amaestradas que parece que van a desmoronarse y no se desmoronan, es el que da más largo pánico a los espectadores que no saben que es el suicida que ha dominado y domesticado al suicidio.

La foca que sostiene en equilibrio al final de un taco torneado las tres pelotas a listas, merece una ovación y tres pejerreyes de regalo.

El elefante sentado parece un opulento maharajá que fuma en narguile.

El payaso que canta, sabe llevarse las manos al corazón en forma de bisagra, mejor que la mejor soprano.

El barrista con colchón elástico es como un loco con gorro de dormir y palmatoria, que saltase sobre el colchón de su cama sui generis.

En los palcos del circo suceden cosas extrañas. Si no se ha sido novio de Señorita y no se ido con ella al Circo no se sabe la verdad turbadora del circo, los celos de la novia por la trapecista y de él por el atleta. Solo los defiende la gran ambigüedad circense que permite que las mujeres sean hombres y los hombres, mujeres.

Pero el gran misterio de los palcos de circo es ese por el que el novio siente que tiene puesta la camisa de la novia y la novia, la del novio. Ese es el gran secreto transmutativo del Circo, lo que sucede sin poder probar cómo sucede, entre el cinismo, la broma y el rubor del espectáculo.

La “manicura-pedicura” de los elefantes –mejor sería llamarla de una vez *paticura*– es una manicura jubilada y echada de todas las peluquerías.

Las dos hermanas de las posturitas gimnásticas, deshojan su coquetería hasta el extorsionismo.

El payaso es el bufón escapado de palacio –los reyes monopolizaron la burla en la antigüedad– y se lanza al público –el nuevo rey– para burlarse de todo para todos.

La mejor demostración plástica del “beso a Ud. los pies” de las cartas a las damas, la verifica el caballo, que con rendida cortesía dobla sus patas delanteras delante de la *ecuyère* vestida de diamantes.

Los anuncios de circo tenían antes mejor estilo que ahora. Así ese que decía:

“MANO A MANO CON EL LEÓN COMEDOR DE HOMBRES – EL DANIEL MODERNO EN LA CUEVA DEL LEÓN

Como en las Sagradas Escrituras, según la narración del Libro de Daniel (capítulo y versículo), este Daniel moderno entrará en la jaula del león y estará como en su casa, acostándose en la cama del león, al lado del Rey de las Bestias Salvajes, en condiciones de intimidad y afabilidad increíbles”.

En esa revisión del estilo de los viejos circos, he de destacar el recitado de una amazona de los circos norteamericanos, que mimaba con su caballo la pantomima del caballo muerto y mientras el noble bruto yacía tendido con docilidad de actor consumado, ella lanzaba la siguiente composición:

*“Mi caballo yace muerto, aparentemente, a la vista de ustedes,
pero yo soy la joven que puede hacerlo reanimar
hablen cuando quieran, yo estoy pronta a obedecer,
mi fiel caballo sabe lo que quiero decir.
Por favor, señor director, levante esta pata.
Como ustedes ven, el caballo está muerto sin duda.
Esto muestra cómo los caballos fueron designados por el cielo
para estar sujetos completamente a la humanidad.
Levántate ahora, Buck, y termina tu farsa y diversión.
Saluda a nuestro héroe nacional, el general JACKSON”*

¿Es que se ha olvidado ese grandilocuente estilo con que se anunciaban los circos antaño?

“INMENSO REDONDEL Y ANFITEATRO

Bajo la dirección de Burke, Walsh y Compañía

La citada instalación se abrirá al público en la ciudad de Auburn. El redondel es nuevo y está completamente provisto, con una BANDA DE MÚSICA superior, una compañía ecuestre de primera clase, que posee artistas sin igual, y una cuadra de CABALLOS HANOVERIANOS Y ÁRABES que, por su belleza y adiestramiento, exceden a todas las exhibiciones que jamás se hayan ofrecido a *esta liberal e inteligente comunidad*. Invitamos a todos los patrones a visitarnos mientras nos estamos instalando para mostrarles las comodidades que disfrutará el público. El igualmente “çapropiado declarar que prestaremos la mayor atención para instruir y divertir a lo mejor de esta sociedad”.

Y como novedad extra agregaba:

“para instrucción y edificación avisamos que la famosa artista ecuestre LADY LILLIAN se presentará en una parte importante del espectáculo, en su trabajo único, como el célebre caballo árabe BUCÉFALO. Saltará vallas de 1.20 metros en el picadero. Su estilo de equitación es artístico y sin paralelo en ningún hemisferio; la marcha a compás del tambor, marcial y briosa; y el vals con acompañamiento de toda la banda, innegablemente sublime”.

Como último resumen de las guerras, quedan algunos números sensacionales, y así ahora, veremos al paracaidista imposable y al hombre que levanta un tanque a pulso.

El Circo es sorprendente e increíble y por eso, uno de los espectáculos que hicieron millonarios a sus creadores, fue el de la Cenicienta de la pista. Mi recuerdo de niño es que se inundaba el circo de carrozas de oro, de séquitos con pelucas blancas y miriñaques, y el cuento de la cenicienta había nacido para el circo, resultando sensacional y luminoso como él sólo, el momento en que le viene bien a la honesta joven el minúsculo zapatito de cristal.

En el Circo se descubren cosas tan inesperadas como que todos hemos sido focas –mejor, focos– en traje de baño, mojados y arrastrándonos sobre la arena de la playa veraniega a los pies de una dama displicente.

Entre las cosas grotescas del elefante, además de su rabo, es que el grito de ese animal gigantesco se llama “barrito”.

El Circo es el sitio para lanzar las grandes carcajadas, pues aquel al que se le atraganta una carcajada, morirá del más serio cólico miserere.

En los festines griegos y romanos, nació la primer artista de circo –titiritera o juglaresa– la llamada Cermatrix, que andando sobre las manos, servía con los pies la cratera llena de vino.

El elefante con una cadena atada a una pata, es como el símbolo agrandado de todos los presidiarios del mundo.

La propaganda de los circos modernos tiene algo de exhibición del balance y capital de los grandes bancos.

Así la del gran circo Barnum decía:

20 millones de dólares

70 vagones de ferrocarril

50 elefantes que bailan un ballet de Stravinsky

1.000 animales

1.600 personas

15.000 espectadores

Tres horas de números variados, mientras la banda ejecuta 175 piezas.

¡Qué contraste con ese gran circo, el de esa carpa que va por los pueblos pobres, y cuya compañía se mete en una funda de elefante y recorre las principales calles imitando que tiene un elefante!

Función pascualina. Nuevo y eterno circo⁵

El circo mantiene encendida la antorcha circense. Parece que sus números de fuerza están en la guerra dedicados a inusitadas heroicidades –son los que saltan de tanque a tanque, de paracaídas a paracaídas– pero cuando la guerra acabe –como pasó en la guerra pasada– subirá la luz de circo y aparecerán números temerarios y nunca vistos.

Contentémonos con este circo de programa inverosímil para las circunstancias actuales ya que el programa del circo nunca es el que se ve sino un amplio programa en el que se encierran todas las sorpresas habidas y por haber.

En el circo se ve siempre lo que no se ve; números de los sueños y de las esperanzas, números que brotarán de otros números en un circo de Nueva York o de Londres.

¿Cómo hay llegado su ráfaga a este circo de final de las calles y cuya carpa quiere volar hacia los ríos y los mares?

Yo creo que llegan los números porque el viento trajo pedazos de afiche de los lejanos circos. ¡Polinación circense!

Así desgajado de las vallas de un pueblo del Misisipi ha llegado este aviso impreso en letras muy grandes:

UNICORNIO O RINOCERONTE DE UN CUERNO

Este animal ha sido motivo de mucha especulación entre los naturalistas y ha sido considerado como el Unicornio de la Sagrada Escritura, descrito en el Libro de Job. Está calificado inmediato al elefante en cuanto a su tamaño, y muchos los creen de igual volumen. Este ejemplar fue cazado en el interior de Asia e importado a Filadelfia a costa de grandes desembolsos. Pesa más de 2.500 kilos.

En seguida acuda una señora histórica a la que se le cae por un lado la estola de martas y que no vivía más que esperando la oportunidad de ver al unicornio libre y va al circo pálida y con ojeras agrandadas.

El circo se vale así de lo que de fantasmal y corredizo tiene el mundo y prepara su velada en que los números vienen unos después de otros.

Los músicos son músicos mágicos que crean un poco el espectáculo, siendo ellos muchas veces los fomentadores de la mujer mariposa o del funámbulo sin cuerda –ni floja ni fija.

Con derecho a palco principal se debe al flautista la finura con que el equilibrista sostiene un plato en la punta de una espada.

⁵ "Función pascualina. Nuevo y eterno circo", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 49, [diciembre 1944], p. 32-35.

El oso que bebe empinando el codo disimula su borrachera con ese aire de danzante que ha entrado en un baile contoneándose a favor de las notas.

Ya el espectáculo marcha solo como sobre plataformas y rieles, la gran maquinaria del variado carrousel puesta en marcha. Los caballos del gran carrousel están ya en la pista, grandes percherones que sirven para lo más ordinario que es tirar de un carro de mudanza y para lo más fino, para la *soirée* de gala del circo.

¿Qué hay carreras de tropillas en los caminos y demasiada fiesta en los potreros? No importa. El caballo no consigue su apoteosis empolvada de luz, más que en el circo.

En la pista el caballo baila la danza mayéctica y parece recién desenganchado de las carrozas de oro.

Hay que verles en pandilla llegar alegres como después de una salida de clase, en vacación de la cuadra, dispuestos a recrearse en unos ejercicios olímpicos, revelando su viril armonía, sus cervices corleadas como liras, unidas al gancho del cuello, por la brida del bocado, disciplinados así hasta lograr que su rebeldía se doblegue y se sirva a sí misma.

¿Tan rebeldes son esos caballos? Nada de eso, porque cuando se les deja en libertad siguen el ritmo que se les exige y, a pelo, revelan que son caballos ultracivilizados y cultos, los que han merecido el premio de ir a la Academia del Circo.

Son caballos que no se marean por más vueltas que den y que saltarían elegantemente sobre el público y se sentarían en los palcos viendo el espectáculo desde sus asientos, mientras las yeguas como enormes damas podrían sacar sus impertinentes.

Alargan ahora la hilera como si ampliases el círculo de la pista.

Es que van de uno en uno.

Ahora se han colocado de dos en dos como colegiales que van de paseo.

Ahora de tres en tres.

Solo uno haciéndose el torpe o siéndolo de verdad ha destruido el tropel ordenado.

Ahora de cuatro en cuatro, los de color de zapatos de color juntos, los blancos juntos, los negros juntos.

El verso de los caballos es ya una especie de poema, de composición perfecta.

Sus números ahora se entremezclan preparando una lotería más difícil, brillando como recortados en espejo sus 4, sus 6, sus 9...

Ellos parecen saber como sabios qué número cuelga de sus gualdrapas.

Solo el 11 se confunde pero en seguida recobra su sitio.

Ahora todos se levantan sobre el estanque de la pista como si se disparasen a la luna y se van y solo vuelve el 11 que parece ser el favorito, el torpe artificial y al que el gran corchero le da un terrón como si le diese de comer los gemelos de su camisa.

Pero ya está libre la pista del caballo "esa mesa giratoria" según la imagen surrealista.

Los payasos, mejor dicho los jóvenes tonyes del intermedio permiten que vuelva la alfombra a la pista y la limpien los monos sabios.

Después del número terreno de los caballos los aerolistas, con su triple trapecio, dándose la mano sobre el abismo y la muerte, nadadores del aire, ganchos estelares.

Los relojes se paran y se echan a andar.

La mujer salmón presenta su modelo para las alturas y liso, pues sólo las desnudas artistas del circo son como las estatuas que no se las nota el sexo.

Aplausos como para evitar el suicidio del sexto salto mortal.

El clown aparece con un prestigio de mariscal de campo, ya lejana la temeridad y la agilidad, ahora el hombre cara a cara, con su voz, con su petición de indulto, con su gracia o su desgracia.

¿Es el clown material o el clown espiritual? Ese es el dilema y en seguida se ve si es el clown pesado y plomizo o el clown que atraviesa con jovialidad los puentes de la burla.

Todo depende de su compañero, del menesteroso compañero de su vagabundaje y su desahucio, tipo de yeso que quiere que le quieran, sentimental llorón cuyo divorcio del clown sucederá en seguida.

Si es shakesperiano todo está salvado y bastará que se ponga una casulla en que están pintados unos ladrillos rojos para que haga de pared hasta despertar la máxima hilaridad.

Hoy ha triunfado según un truco viejísimo pero que no falla. Vestido de mujer ha coqueteado con el clown vestido de oro y cuando ya la trova estaba madura algo ha enredado la peluca y se ha convertido en la mujer calva que siempre será suprema viñeta de lo cómico.

Pero la jaula se ha ido formando en el centro de la pista como si estuviera en el centro del alma de cada espectador. El león que se ha comido al león –colmo del reclamo– se sube a los muebles de galería de fotógrafo que pueblan la jaula y el domador lucha en el rezagado, con el que no quiere subirse a la roca artificial y se da ese momento terrible en que el domador agarra el látigo al revés.

¿Qué número viene ahora? El misterio está en la rendija de la cortina, por entre cuya grieta que da a la luz esplendorosa del circo están temblorosos los artistas a los que les toca actuar.

En ese juego de cortina y pista, frente y revés del circo en excitada espectación, está el ánimo embargado del circo.

El irreparable destino se esconde detrás de esa cortina que guarda un edecán, y allí se detiene palpitante la responsabilidad entre lo que ha sucedido, lo que va a suceder y lo que habrá sucedido, lo que va a suceder y lo que habrá sucedido cuando la cortina vuelva a cerrarse a la espalda del artista que retorna.

¿Pero el número extraordinario de hoy, el número nunca visto, cuál es?

Se titula “La pecera de las sirenas”:

Sale la piscina de rebordes dorados adosada a una mesa Imperio, todo el mueble como un elemento que hubiese llevado Napoleón entre lo superfluo de su impedimenta para tener regalo de ninfas mientras descansaba de las victorias.

El ilusionista manda echar cubos de agua en el bocal, y aunque los mozos de circo los echan de prisa, yo, que sé que en el espacio inverosímil del fondo de la consola se ocultan dos mujeres encogidas como ranas, le hubiera gritado que se apresurase más.

Llena la gran pecera, el ilusionista cubre con un mantón el cristal, y después del “uno”, “dos” y “tres” de la cábala, tira de la tela y aparece una nereida desnuda en desperezo de su sueño de agua, dando vueltas entre sus sábanas de agua.

El ilusionista, como llamándola a través del cristal de una ventana, le hace abrir los párpados cargados de mar, y poco después la nereida sale blanca, con flequillo de algas, como Venus recién nacida, envolviéndose en su salida de baño.

Otra vez el ilusionista vuelve a cubrir el “acuarium” con el mantón, y dos segundos después aparece otra nereida fina en postura de tarjeta postal submarina. La mujer desnuda, purificada por el agua, con su belleza lustral es casi una belleza de cera, sin dejar de ser de carne pálida y femenina.

Toda la realidad se vuelve a estremecer ante esta aparición sacada de entre el sueño y el doble fondo de la vida, número ideal de la feria del lujo.

Después del número excepcional ya da lo mismo lo que sucede, todo es regalo.

Regalo es miss Maternitt esa contorsionista, fina, cimbreante que como casi todas las contorsionistas no tiene senos pero los imitan con las costillas.

Ya lo mismo da que aparezcan los botellólogos que en sus cenas por el mundo fueron seleccionados a cala de cuchillo las botellas más sonoras.

Ya hay bastante para una noche en ese estudio inacabable a que me dedico hace años para encontrar la cuadratura del Circo.

Ya se ve un poco en sueños –como si nos hubiésemos dormido en la cama gloriosa– el moverse y abofetearse de los tozudos, esos seres elegidos a bulto en el saldo de la vida y entre los que a veces sale un buen Daumier.

Ha terminado y a todos les cuesta irse porque se querrian quedar ya que el circo podría recomenzar eternamente.

Pero abandonemos ese lugar en que dejamos enterrado un fakir y donde según Bierce “los caballos, ponies y elefantes se permiten imitar al hombre”. ¡Candoroso lugar!

Vuelve el circo⁶

En cuanto crece un poco la hierba de la paz crece el circo de nuevo, como la mayor señal de armisticios.

Las carpas se levantan como inmensas setas y el mayor encanto es verlas montar, ver el circo desde la calle estrecha a que da un revés.

–¡Están matando al circo!

Ninguna indiscreción más grande que ver abrir sus cofres y sus sombrereras que quedan arrumbadas en el baldío, husmeadas por los gatos que un día serán panteras.

–¿Qué sacan ahora?

–La araña monstruo.

El circo en un dos por tres tiene armada su tienda de campaña y se encienden sus focos de puerto y andén.

El observador del circo –que soy yo– va a entregar nuevos apuntes a la publicidad en vista de eso.

*

Circo en que se consumen muchos huevos, mal circo.

⁶ “Vuelve el circo”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 79, junio 1948, p. 24-27.

*

El circo nos quiere enterrar con la arena que salta de la pista.

*

La polka predilecta del circo es la de Strauss que se titula "Tris-Tras".

*

Mi último descubrimiento es que un elefante tiene mirada de chambelán.

*

La herradura es el imán de los circos, la atracción de lo ecuestre.

*

Cuando los caballos blancos se ponen de pie parecen fuentes luminosas.

*

Las mujeres de circo tienen cosas perfectas: las piernas, la nuca, los brazos, pero no son en absoluto perfectas porque estarían en los museos de Reproducciones.

*

El circo es tan maternal que en él se comprende cómo el niño estuvo en el seno de la madre en postura acrobática.

*

Los niños dicen cosas preciosas en el circo.

Una niña me decía que de cada dos leones uno es falso.

—¿Pero en qué lo notas?

—En que a veces tiene una oreja caída, pero sobre todo si es leona, en que cuando sale de la jaula se le ve la falda.

*

El circo es el reino del talco.

*

Si Cocteau dijo "caballo blanco vieja bailarina" yo diré que el caballo blanco es una mezcla burlona de Mecenas y Editor.

*

Según el ballet americano "toda alma es un circo".

*

En el circo es donde los locos pueden gritar sin que se note que sus gritos son de locura.

*

Solo las escaleras del circo pueden alcanzar el cielo.

*

Está muy bien ese lema de la revista que encabeza una sección circense: "La vida al revés circo es".

*

El apero del caballo blanco de la amazona es la mesa de plancha de la acrobacia.

*

Aparecen los caballos pintados de caballos de cartón.

*

La *ecuyère* es una bailarina escapada de la Ópera con su faldellín de linón y sus zapatillas de baile.

*

La pedantería de los artistas de circo es única. Verdad es que su causante es el verdadero peligro, el esfuerzo o la presteza vista por los cuatro lados y a plena luz.

*

Cuando las cuatro casacas con charreteras ya han saltado sobre el caballo galopador, el salto de la última casaca es el más prodigioso porque ya no queda sitio en que sostenerse sobre la grupa.

*

El éxito del perchista con la larga pértiga sería sensacional si en vez de subir a su hijo al alto bambú lo sostuviere en el remate del supercucurucho de diez mil cartuchos metidos unos en otros.

*

Según Plinio los caballos ya bailaban amaestrados en tiempos de los sibaritas y célebres fueron los "Equestrian Ballets" del circo romano, hasta que en las cortes de lo barroco se impusieron los "Balleti a caballo" que animaban los trompetistas.

*

El ilusionista que saca de su sombrero las copitas del licor que prefieren los del público que son más atrevidos en pedir, fue multado en Norteamérica como expendedor de bebidas alcohólicas que no pagaba el impuesto correspondiente; ¡qué exceso de pragmatismo contra la ilusión!

*

Los domadores invitan a tomar el té en gabinetes confortables y con empapelado a rayas –imitación de los barrotes de una jaula– y en vez de pisar sobre pieles frías se pisa sobre tigres rellenos y vivos.

*

Los lobos marinos dirigen su hocico al cielo como pidiéndole justicia y gritando en un agudo lenguaje: “¡Transmigración! ¡Transmigración!”

*

Desde luego el reloj de oro que pide el prestidigitador queda pervertido por muy intacto que vuelva a su dueño.

*

Sobre el “copologo” secas está el “acuacordio” que toca copas llenas de distintos líquidos y más o menos mediadas con las que consigue más variadas entonaciones.

*

Esos artistas que saltan sobre el gran elástico reluciente y tubular hacen que los niños repitan su número cuando vuelven a su casa y estropean los muebles de las camas.

*

Las focas son bañistas empedernidas que son como las tías locas de casi todos los espectadores.

*

El único sueño de los aristócratas y de los millonarios es ser artistas de circo una noche, desnudos bajo la luz lacteada de sus lámparas potentes.

*

La palquense fatal del circo busca en los trapeceistas al bombero ideal que salve su alma de tirarse por el balcón.

*

La mujer sin tacones y que no acaba de saber ponerse en punta de pie, da la verdadera medida de la mujer que se ha levantado del lecho para apagar la luz pero que en vez de apagarla la enciende.

*

Uno de los encantos del circo es el de la suposición de supernúmeros posibles: subir al techo del circo sin cuerda ni escala, sacar una mujer de un alfiler de corbata, que salga la yegua convertida en domadora y la mujer convertida en yegua.

*

La sombra de las cuadrigas está en el circo, aunque a veces falte el carro romano y solo corran los caballos y su larga y ancha brida.

*

Hay un inventor de instrumentos musicales insólitos, la escoba violín, la botella canario flauta y el acordeón hecho con tres pares de zapatos de vagabundo.

*

El ideal de circo es llenarse de percheros como de olas domesticadas.

*

Las amazonas son muchas veces sabinas raptadas, que no querían hacer esa vida de subirse y saltar sobre el caballo pero se lo impuso ese caballero fatal que ha creado así cien amazonas que trabajan en la cinco partes del mundo.

Psicosis del circo

Deja atacado de freudismo al público y ese espectador querrá subirse a un caballo blanco aunque sea el de un coche de alquiler y esa señora querrá tragarse una regadera como hace el payaso y a esa otra le entrará el deseo de columpitis viendo a los acróbatas o soñará que se corta un dedo con la red al caerse de la cama.

El *desideratum* psiquiátrico que provoca el circo es atroz y solo es operable en el mismo circo, pues solo puede sacar el aparato niquelado que se tragó tal espectador tal noche el que vuelva otra noche y otro aparato niquelado y contradictor le saque el otro.

El bambú forrado de los perchistas con sus veinte metros es obsesión sublimadora de los complejistas que van al circo, pues somos muy pocos los que podemos contemplar sus cosas con inocencia.

El circo es completamente inocente pero puede ser completamente perverso. Todo se puede ver en él delicuescentemente cuando todo es en él infantil.

Todo toma en él un empavonado inocente, ruboroso, con seriedad de “no me toque usted” y “no me interprete mal”. Sólo gracias a esa solemnidad pueden estar desnudas las gimnastas pero los ojos del público actúan como largas plumas.

Del circo, sale con grandes deseos incumplidos y el psicoanalista si quiere salvar al adolescente que ya casado tiene ataques de asma cuando ve un cartel de circo, deberá hacer que su esposa –la del adolescente– haga, vestida de *maillot* rosa y con flecos en los rellenos, ejercicios de altas paralelas en la alcoba del paciente, solo así le salvará.

El del complejo de leones con domador, deberá tomar un abono de parque Zoológico y que su novia lleve de comer al león chuletas de ternera.

“Mi mujer se pasa el día haciendo que lava o lavando de verdad sobre una tabla de lavar”.

¿Quién podría pensar que de ver el pecho de los gimnastas en sucesivas funciones de circo le quedó ese afán plástico de “pecho de atleta” con el que tiene que ver algo de relieve de la típica tabla?

El circo provoca precocidades de los niños, cleptomanía de pañuelos –provocada por los que cuelgan de los altos trapecios y por los que les sirven a las de los altos trapecios y por los que les sirven a las saltadoras para enjugarse las manos– y ese aparato de goma que sirve para que se cuelguen de los dientes las artistas dentarias se complica con dentistas y provoca pasiones terribles por esas aldeanas que enseñan las encías.

Las relaciones de circo con psiquiatría son complicadísimas y un buen psiquiatra debe asistir mucho al circo para comprender muchos enrevesamientos de sus clientes.

Ese que tiene una plástica cruz de la ropa para sostener su chaqueta y que no la deja meter en el armario y hasta duplica el juego de sostenes en la oficina, no es que quiera cuidar su ropa, sino que le quedó ese resabio de extasiarse con el juego de omóplatos de los levanta pesos que se lucen en el circo.

Conociendo de dónde viene la obsesión se podrá combatir su impenitente soltería y que arme escándalo cuando alguien trata mal ese aparato de colgar la ropa que significa otra cosa.

La comprensión de la vida y sus arrebatos está en el circo, comprobándose bajo sus luces los deseos insatisfechos de las gentes, y hasta los ataques de coriza que muchas veces provienen de haber mirado demasiado las rojas narices de los clowns.

El deseo de comprar taburetes sale del circo y ¡cuántas solteras que no querían casarse por no tener niños se han decidido al matrimonio al ver a los perritos amaestrados andar de pie!



Ensayos sobre arte y cultura

“Introducción al 900” (1945)
“Cómo escribían y cómo escriben los escritores” (1947)
“La daguerreomanía” (1948)
“El Romanticismo” (1949)
“Lo caricatural” (1950)
“Venus y Dánae” (1951)
“Apetencia de los bodegones” (1951)
“Parada columnaria” (1952)
“La errata” (1952)
“Notas sobre el surrealismo” (1954)
“Alambrismo” (1956)

Saber Vivir solicita con frecuencia colaboraciones para sus números monográficos especiales, como los dedicados a la Navidad, a América (en abril), Italia (agosto de 1946), China (diciembre de 1948), el 900 (junio de 1945), la Creación (diciembre de 1946), el arte moderno (septiembre de 1949), el romanticismo (diciembre de 1949), el arte y la comida (diciembre de 1951). Ramón prefiere los “artículos independientes e inesperados”,¹ pero a veces participa de tales números especiales. Ello explica la presencia de textos nacidos por encargo como “Introducción al 900”, “El Romanticismo” y “Apetencia de los bodegones”.

“Yo trato a la crítica de arte no como crítico, sino como creador”, afirma.² En *Saber Vivir*, por sus características gráficas, el escritor encuentra un ámbito propicio para el desarrollo de esta peculiar manera de concebir el ensayo, que consta de dos aspectos, según resume en “Parada columnaria”: *exhibición y éxtasis*.

“Venus y Dánae”, “Notas sobre el surrealismo”, “La daguerreomanía” y “Lo caricatural” explicitan el interés de Ramón por las artes visuales en su más amplio alcance. Concibe sus artículos como una unidad indisoluble entre imagen y palabra, y propone ilustraciones, grabados y fotografías para integrarlos.

Resultan de particular interés “La errata” y “Alambrismo”. El primero retoma treinta y cinco años después un texto de la primera edición de *Greguerías* (1917), en un procedimiento de autoplagio habitual en Ramón, que termina resignificando sus escritos al reproducirlos en contextos distintos. Por su parte, en “Alambrismo”, al igual que en “Notas sobre el surrealismo”, se alude a Alexander Calder, un artista congenial, cuyo circo en miniatura presentó Ramón en Madrid en 1932; este artículo es también relevante por las consideraciones sobre el *alambrismo*, pues en esas mismas fechas Ramón está escribiendo uno de sus libros más desgarradores, nunca terminado, *El hombre de alambre*. En su vejez el escritor siente que “el secreto de la emigración es que convierte en alambre al hombre independiente”.³

¹ Carta inédita sin fecha [marzo de 1946], de la correspondencia pasiva de Carmen Valdés, Archivo Carmen Valdés, Fundación Espigas, reproducida aquí en p. 289-290.

² Ramón Gómez de la Serna, “Preámbulo” a *Don Diego de Velazquez* (1943), en *Obras Completas, op. cit.*, tomo XVIII, p. 519.

³ Ramón Gómez de la Serna, *El hombre de alambre* (s.d.), en *Obras completas, op. cit.*, tomo XIV, p. 595. Los borradores fueron publicados póstumamente en 1988.

Introducción al 900¹

El 900 parece que está lejos y está al lado aunque del mismo modo se podría decir que parece que está al lado y está lejos.

El 1900 no es más que el 1900 y no tiene que ver nada con el 1899 ni el 1901. ¡Qué diferencia entre esos tres años!

El 1900 fue un año de borrón y cuenta nueva y se anticuaron los almacenes que se titulaban siglo XIX inaugurándose los que los que se titularon siglo XX. Los que quedaron imperiturbables fueron los que se titulaban "El Siglo" que sirvieron para siglos dos, pudiendo servir también para siglos tres si aguantan hasta el año 2000.

Yo tenía pocos años, pero sé cómo era el año 900, ya que desde muy niño fui observador de balcón.

Confieso que con ingenuidad y novelería me asomé a la mañana del 1° de enero de 1900 como queriendo ver un cielo más luminoso que los demás días y con algún signo original y señalado.

Una gran vidriera de invernadero con camelias me parecía que cerraba el espacio pero según fueron pasando los días me di cuenta de que era un año como todos aunque con un membrete trascendental, no sirviendo ya los recibos que comenzaban 180...

Las mujeres amanecieron al novecientos más curiosas y con mayor deseo de vestir solo de seda.

Se mostraron más inconformes y todas pidieron un abono a la ópera del nuevo siglo.

—¡Para algo estrenamos el XX! —se decían las gentes, hablando en números romanos.

Todos consideraron que se abría el siglo de la paz y por eso sorprendió y puso muy nervioso al mundo la guerra anglo-boer, la que se suponía iba a ser la última guerra.

Tenía el nuevo tiempo un aspecto de gran galpón o gran alcoba aún sin amueblar y nos mirábamos unos a otros esperando los muebles.

Se daba un grito en el nuevo siglo y resonaba como si aun estuviese vacío de acontecimientos y días.

Estaba en blanco y su álbum estaba lleno de ventanas sin retratos.

La moda se volvió más discreta entre los polisones de hacia poco y las lisuras que vendrían después.

Se veía que todo caminaba desconcertado pero con más agilidad que antes.

El padre varió los marcos de los cuadros y como las pantallas no cubrían el deslumbramiento de las luces, les puso flecos verdes de mostacilla que parecían lágrimas alegres.

Había un sueño de adolescencia en las ciudades y parecía que iba a ser un año compuesto de domingos y que a todo el que jugase a la lotería le iba a tocar en todos los sorteos.

Se acentuaron las tertulias nocturnas en estrecha solidaridad de los vecinos y los amigos: —aquí te presento a mis vecinos del tercero— y se oían conversaciones, cantatas y largos adioses en la escalera.

Todo iba a ser eléctrico y automático y comenzó a funcionar un limpiabotas mecánico.

¹ "Introducción al 900", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 53, [junio 1945], p. 24-27.

Se pusieron bombillas y los trenes cambiaron sus lamparillas de aceite por luces eléctricas con tulipas rizadas y acarameladas.

Estaba muy lejos aún el siglo –no lo olvidemos– de lo que iba a suceder en 1905, 1910, 1920, 1930, 1940...

Cuando comienza un siglo brota una ingenuidad infantil como cuando nace un niño brota otra vez la inocencia.

En el 900 esa candidez se unió a una pedantería exclusivista que le hizo creerse el siglo cumbre y titularse el siglo de las luces.

En sus albores comenzó a discutirse si era el primero del siglo XX o el último del XIX, perteneciendo al 1901 la condición de primer año del siglo. Eso enturbió un poco el goce de la entrada pero si bien no comenzó la cuenta oficial de los tiempos con el año cero, la verdad era que contando de tal año a tal otro salía la cuenta categórica que hacía al 900 el número uno del doble equis.

Como una perturbación parecida a la que crearon los “dudadores” de que fuese el año primogénito, sucede un eclipse de sol.

“En el eclipse del día 28 de mayo –dicen los diarios– la sombra se inició en el Pacífico al suroeste del Colorado, al amanecer; atravesó en dirección noroeste los Estados orientales de América, cruzó el Atlántico, penetró en Portugal, siguió por España y desapareció en las orillas del Nilo al ponerse al sol”.

Ya el exagerado costumbrismo deja paso a la vida como esperanza de novedad, como noticia, como invención.

Muere el apóstol de lo antiguo en arte: Ruskin, y muere el filósofo de las anunciaciones: Nietzsche, que ha de ser el culpable de la guerra futura, aunque nadie se lo pudiese imaginar entonces.

Toman una gran importancia los buzos, se comienza el primer subterráneo en Londres y hay exposición universal en París.

Los hombres llevan abrigos cortos, pantalones estrechos y zapatos largos.

Se usan los perros de aguas que parecen hechos con manguitos de mujer –blancos y negros– el manguito de mamá en el cuerpo y los de las niñas en las patas.

El ruido de la calle es de coche de caballos y en la noche pasaba el penco rengueando y llenando la calle de renguera.

Se goza como nunca la felicidad de ver trabajar a los demás: al carpintero, a los guanteros, a los que acoplan los tarugos negros de las calles *adoquinadas* de madera.

Se viven felices bailes de máscaras –de los que salen bodas–, una sola copa de champagne *achispa* y la mujer sale muy abrigada a la noche inquietante.

Las niñas peinan a sus muñecas y llegan regalos de *marrons glacés* sin temor a las sales de plomo que a veces matan a una de estas señoritas golosas.

Muchos botones, prodigalidad del pasacintas, pentagramas de aplicaciones alrededor de los grandes escotes como hipódromos, faldas que mueren en espuma de oleaje y que hay que defender de unos malvados “pisacolas” que son como los anarquistas de la moda.

Es un atuendo entre moda de calle y *otra cosa*. (En 1901 ya será solo moda de calle y perderá lo de *otra cosa*.)

Aun se debate el sistema principesco con un sistema de gran dama burguesa y libre.

Del romanticismo que aún duraba a último de siglo se pasa a cierto realismo y comienzan los primeros sillones en los bares.

Hay muchas paradas militares y el húsar a caballo es el que más priva destacándose en esa milicia que avanza como un bosque.

La mujer insiste en sostener que el alma está en la parte alta del cuerpo y separa el sagrario del pedestal, por una cintura de avispa. (El corsé es un frutero con peana.)

Patinadores y patinadores formales –como gentes muy bien puestas que tienen prisa y vuelan– dejan el hielo de la sala de patinar lleno de rúbricas de su frivolidad solemne.

Hay ratos en que vivir el mundo es sentarse en una silla de hierro en un jardín o en una avenida. (Todos los niños juegan al aro.) Se invita a comidas de cinco platos con timbales, gelatinas, galantinas, cabellos de ángel y mucho pastel de merluza.

Vinos blancos y tintos del otro siglo, aprovechando que basta para ese añejamiento que sean de hace unos meses.

Los caballeros llevan bastón y las damas llevan sombrilla pero ya la agarran por el puño y no por la contera como el año 99.

Señoritas de pincel en ristre decoran de flores los jarrones o los espejos que encuentran a mano.

En no se sabe dónde, se inicia la idea de tejer los hilos de araña para crear una seda más práctica y más duradera. ¡Dios salve a los que caigan en las redes de unas medias de tela de araña!

La mujer es meditativa y todo el día se está dando “polissoir” en las uñas.

La conquista amorosa es lenta y parsimoniosa. El manguito defiende a la mujer que lo interpone entre el hombre y ella, siendo una buena señal que lo acaricie mientras escucha las melosas palabras aunque mejor señal es que lo deje sobre la mesa y así incite al caballero con su perfume y su suavidad. (¡Pero cuidado con el maguito porque en él se prestidigitan las fortunas y los corazones y si se es el infiel la dama sacará de su oscuro nido de seda una amenazadora pistola con cachas de nácar!).

Triunfan en el mundo Yvette Guilbert con sus guantes largos de murciélago y La Polaire con su boca acuchillada y sus botas altas con más cordones que un corset.

Hay noticias de barcos congelados porque fueron sorprendidos por la nieve en el antepolo y hay un congreso ibero-americano con todos los congresistas de sombrero de copa.

Se presentan en las exposiciones cuadros que se titulan *La ilusión vencida por la experiencia* (un fraile barbudo corta las alas de libélula a una joven desnuda que se reclina sobre el libro que el fraile tiene sobre las rodillas), o *Las vírgenes de las rocas* inspirado en un capítulo de la obra del mismo título de Gabriel D'Annunzio.

Año feliz, crédulo, lleno de claros matices, con almanaques orgullosos, con esperanza en los genios y en los reyes, con orla rimbombante y nueva, todos con una medalla conmemorativa en la solapa, lleno de visitas de moros a cristianos, de presidentes de un país al presidente de otro, siendo el primer modernismo que aparece en él, el de las joyas modernizadas, medio orientales, medio occidentales.

¿Se va a volver a repetir ese año? Todo se repite. Todo vuelve después de no haber vuelto hace mucho tiempo.

Después de esta guerra –las modas de los sombreros los preconizan– quizás vuelva aquel balcón de paz permanente, aquella galería de fotógrafo con decorados de remansada gloria humana.

Cómo escribían y cómo escriben los escritores²

En este momento en que la venta de las plumas estilográficas ha llegado al máximun, conviene repasar las suposiciones primeras de la escritura.

Todo es antes que nada un milagro, pero después comienza a ser un misterio consabido que practican con la mayor naturalidad los inconscientes.

Claro que el milagro de la escritura viene de un mayor milagro, el milagro de la palabra.

Como todo lo prodigioso lo ponen en marcha los gobernantes y mercaderes y después se complica, se eleva y revela que la cosa iba mucho más lejos para llegar a trazar la testamentaría de las almas. La inscripción, el aviso al caminante, la amenaza, la acotación propietaria manifiestan primero la escritura como si pudiese servir solo para eso, tan prodigioso expediente.

Lo vislumbrado y lo vislumbrante estaba ya en esas lápidas con signos que nosotros habíamos de complicar hasta comenzar lo inauditesco que llegará a poner letras lo más indecible, lo que aún no podemos ni entrever.

El mensaje viene después de la inscripción y tiene extraños procedimientos, tales como el de los malos que se entendieron por medio de paquetes de objetos y cosas que equivalían a palabras y cuyo caso me recuerda la invención escritural de Cocteau que ha supuesto una isla primitiva que se comunica con otra por correo de esponjas empapadas de palabras.

En esta fantasía lingüística los primitivos moradores de América del Norte se entendían en lenguaje de perlas y las blancas significaban paz así como las rojas guerra, no pudiendo olvidar en este anecdotario a los pueblos de Oriente que se entendían por medio de combinaciones de flores.

Sabiendo que la escritura es la pintura del pensamiento se comprende ese paisajismo pintoresco de los pueblos en su primitividad.

Pero de ideográfica, por cómo representa las ideas y los pensamientos y después de ser pintura material de objetos, tenía que pasar a simbólica y jeroglífica, hasta llegar a ser convencional descomponiendo las sílabas en vocales y consonantes. ¡Cuánto tiempo hasta llegar a lo arbitrario absoluto que es el signo de lo puramente espiritual!

La revelación de la naturaleza no tiene prisa, pues todo lo puede desbaratar y malograr la prisa. Todo lo que tardemos en encontrar, tendremos de mayor juventud.

Hemos pasado por la escritura cuneiforme de los babilonios (2000 años a. de J.C.), viniendo después la escritura coloreada de los egipcios, que poseyeron ya la planta llamada *papyrus* y tuvieron su caja de útiles para poder escribir.

² "Cómo escribían y cómo escriben los escritores", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 73, [septiembre] 1947, p. 24-26.

Después de los egipcios, los pueblos clásicos usaron las tabletas de madera enyesadas que se llamaron por eso *album* y de donde viene, como puede suponerse, ese libro ya sin albo yeso que dan las señoritas a firmar exigiéndonos además un pensamiento.

El calamo se anunciaba ya en los supuestos diarios del mundo de aquel entonces y el calamo persa en particular, era el propio para escribir apotegmas.

Comenzaban los verdaderos escritores más de corrido y con escritura larga y tendida, pues contra lo que pueda suponerse, Homero no escribió sus hermosos poemas sino que conservados en la tradición oral de los homéridas fueron puestos en limpio sus versos cuando se inventó el alfabeto y la escritura griega.

En paralelismo con esas invenciones, los chinos que escribían en los inmemoriales rasguñando los bambúes y sedas enlacadas, llegaron a inventar el pincel y la tinta china.

Virgilio escribe con bellas letras mayúsculas sin separación y en los manuscritos coptos del siglo V ya hay bella letra de escritor y seres con melena merovingia se preparan a ser poetas aunque aún no son más que jueces, guerreros o diplomáticos.

Con tinta a veces hecha con vino, los pueblos escriben sobre la piel de los animales y en el siglo IX llega de Oriente el papel. ¡El papel! ¡La página continua, la esplendidez de una cuartilla interminable, la locuacidad de la pluma!

En España se escribe con letra ojival, aunque no hay que olvidar –por más que se nos haya olvidado– que durante siglos escribimos en árabe.

La edad media está llena de escritores meditativos y de santos que siempre tenían el león a sus pies mientras escribían o sea, que tenían vencida, domesticada, a cuatro patas y meneando el rabo, la inquietud, las pasiones y el deseo de irse a la calle. Fueron escritores que a veces escribían a dos manos.

Entre los escritores de ese tiempo el más persistente y fecundo fue El Tostado, que escribía un nuevo “Defensario” para exculparse de haber sido el plumífero por antonomasia que le ha nombrado la Historia.

En la catedral de Ávila está el célebre mitrado abulense escribiendo en su facistol para que los demás “tostados” o “torrefactos”, de tanto escribir tomen ejemplo de él, que según dice la inscripción de su estatua, escribía todos los días un número fijo de pliegos que, echando bien la cuenta, no hacen tantas cuartillas como las que traza hoy cualquier forzado de la pluma.

Anden por lo tanto, con tiento esos que dicen de mí que escribo más que El Tostado porque eso no es mucho decir.

El siglo de oro tiene ya buena tinta y buenas plumas de ave que el escritor manicurea con una serie de elementos cortantes. Fueron plumas de ganso que escribieron la poesía como si hubiesen sido plumas de cisnes.

Alguien suprime el rabo cosquilleante de la pluma –lo que humillaba y anticuaba el escribir– y así inventa la plumilla que se mete en el palillero y que aún hecha con material de uña, pronto se convierte en acero gracias a Inglaterra.

Así hemos llegado a la edad moderna y ya el escritor puede desbocarse y escribir la ágil prosa periodística.

Un momento más y ya viene la primera pluma fuente con aquel punzón cuyo conducto capilar siempre estábamos deshollinando con un alambrito.

Toda aquella larga pesca de los empupitrados, toda su larga paciencia de escribas fue soportada para llegar a esta época de plumas de bolilla, la pluma indudable del progreso, la que facilita la fluidez que debe existir entre el pensamiento y la letra.

La pluma perfeccionada es mayor conducente hacia la inmortalidad, pues solo puede llegar a ser inmortal lo que se escribe.

La voluptuosidad del escritor es, después de todo y en medio de todo, la de escribir por escribir a la espera de que le salga la palabra grande y esclarecedora.

Proust ha definido como nadie lo que significa, representa y quiere ser el acto de escribir: "La verdad es que el artista escribe para sí mismo, para un yo considerado como eterno, y que lo es, en efecto, porque nadie puede desconocer su propio fin".

Con ese anhelo secreto, el escritor tiene que caminar andando y desandando su camino interminablemente, rompiendo muchas plumas, probando y probando las que inventen.

Lo único que no se logrará es que la pluma escriba sola y eso es lo terrible del acto de escribir, su maldición de trabajo.

Dios puede dictar el pensamiento –la paloma de Santa Teresa le sopló algo al oído– pero el escritor tiene que escribirlo, pues el único trabajo que fue dispensado a un hombre, ayudándole los ángeles, fue el de arar en honor a San Isidro, así es que sería vano que los escritores esperen esa ayuda y es inútil que Eugenio d'Ors esté camelando al mundo angélico para que le eche una mano en su insistido y curioso "glosario".

El escritor tiene que desenlilar solitaria y pacientemente su reflexión, refiletear sus sospechas, hacer entrar en juego todas las venillas y nerviecillos que hay en la cabeza y tomar taquigráficamente –toda escritura es más o menos taquigráfica– lo que imagine e intelige que ha oído, que se ha oído a sí mismo bajo la caja craneana, en ese misterioso sitio abovedado y bajo de techo en que el silencio se confunde con el habla.

El escritor camina por el camino negro de lo indesfleado, enflecando la verdad profunda del pensar, sus matices más osados, sus advertencias secretas.

Ahíla y enhila el pensamiento y su consigna debe ser no decir lo dicho, sino decir lo que nunca se dijo.

Para eso necesita toda su retirada y silenciosa actitud –ique no cante la criada en la cocina!– y que la pluma no le obstaculice el difícil lanzamiento al acaso de las palabras y las confidencias que se sabe de dónde vienen.

Hay que ser grafómano hasta la locura –siempre nos quedamos cortos– para lograr decir algo entre lo mucho que hayamos dicho.

En esta avidez delirante por el plumeraje con depósito de tinta hay como una sed de vomitar padecida hoy en día por la humanidad desorientada. Algo muy importante quiere escribir esa humanidad, pero no se sabe qué y compra ese elemento de confesión que tan seria y trascendental misión tiene.

Quieren estar dotados del instrumento, ¿pero para qué si cada vez es menos capaz el hombre de la absoluta sinceridad? ¿Es que se sacian y exculpan llevando plumas en el bolsillo? ¿Es que saben la responsabilidad que es el escribir?

Esa pasmosa inquietud moderna por la pluma que corre, que pueden hablar, que quieren decir siempre algo, es como una compensación al poco idealismo de la época y se ponen inyecciones de pluma nueva y costosa para doparse de tinta muda.

Todos están en condiciones de romper a escribir pero no rompen porque se necesita sacrificio y muy serias disputas para entrar en la confidencia que posibilita las plumadas independientes.

Yo diría que en estos momentos de tanto plumiferismo es cuando menos se clarifican los ideales y solo es esa socaliña una contribución precisamente al no decir, a llevar el más fácil y expedito de los instrumentos para que se esté quieto e inane en el bolsillo.

Se necesitan muchos que se lancen al sacrificio del escribir para ver de encontrar las vueltas a la verdad, descubriendo entre todos el sentido del vivir, empedernidos como ciegos que escriben como por un sistema de ciegos para encontrar la relación entre la luz interior y la luz exterior.

Solo escribiendo seguido, seguido se encontraría el pozo artesiano de la verdad espantable y querida, pues con la escritura se profundiza en el secreto de la tierra.

La facilidad de la pluma moderna con tinta condensada, frente a aquellos escribas del pasado que tenían el pupitre sobre las piernas y en la mano izquierda el cuerno del tintero y en la derecha la pluma, es una ventaja que nos enorgullece.

Ahora aquí con esa suerte de pluma y un block de buen papel –en contraste con los masas, que se hacían el papel con un derivado del árbol de la gutapercha– se puede lograr la visión del presente o la visión del porvenir.

Escribamos con fe y buena letra porque aunque se perdiera nuestro lenguaje a través de los siglos, siempre la criptografía adivinará lo que escribimos y, sobre todo, lo más bonito del caso es que cada tiempo entiende –y entendió– su propia escritura estuviese hecha con cincel, espátula, estilo, caña, pluma de ganso o pluma esferoide. ¡Contentémonos por de pronto con entendernos con nuestros contemporáneos y convencerles de que no deben robarse ni matarse!

La daguerreomanía³

Van a apareciendo a la publicidad aquellos retratos llamados daguerreotipos como si la prueba única con algo de negativo en su vago y cambiante espejo se convirtiese definitivamente en positiva gracias a los últimos adelantos.

Aquellas oscuras fotografías del pasado, delicadas, mortecinas, siempre temerosas de la luz y por eso guardadas en estuche hermético, se encaran ahora con nosotros en su franca resurrección, como los primeros supervivientes perpetuizados tal como fueron, sin ningún engaño.

Desde luego, en su conjunto parecen unos seres desmejorados que de pronto habían pasado de la sombra a la luz fijadora y no estaban preparados para eso.

El arte les hacía de vez en cuando retratos, a los más pudientes, pero el arte cuidaba de ellos, los reponía, los animaba, los coloreaba lo más bien.

³ "La daguerreomanía", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 76, [septiembre 1947], p. 24-26.

Ante la aparición del daguerrotipo se quedaron consternados, descubiertos, ya más reales que novelescos, con la responsabilidad exacta de su rostro.

Algunos murieron pronto del susto o por como ya tuviesen demasiada inmortalidad en sus placas de cobre recubiertas de plata, con contraluces efectivas e indudables de haber vivido.

Al mirar hoy sus retratos especificados nos parece como si fuesen los primeros habitantes de la tierra que despertaran a una mayor realidad y pasaron del umbral del anonimato.

Se verificó una declaración del derecho que el hombre tiene a ser retratado pero no a través de la visión estilizadora y transformadora del artista sino con un verdadero y legal parecido. Comenzaron a aparecer –ahora lo vemos– unos caballeros meditativos, llenos de problemas religiosos y humanos y junto a ellos unas damas que llevaban las cuentas de la casa y vivían sólo para tener limpio y bien puesto el hogar teniendo algunos ahorros a buen recaudo.

Esa humanidad de los daguerreotipos sintió lo que de momificación había en el retrato y por eso sale con tal aire dramático.

Nadie se había retratado sin artificio –el arte era artificio– hasta ellos y se colocaban en postura temblorosa y resignada ante el ojo de Dios.

Ellos sintieron por primera vez que su conciencia iba a ser capturada por la cámara oscura y fue como si votasen por sí mismos en sufragio sin engaño.

Iban quedando mundos de personajes de novela de Walter Scott, de Balzac, de Dickens y de pronto esos personajes perdidos aparecieron como algo más que fantasmas, de carne y hueso en su efigie calcada de su propia vida.

Fue una gran superación y por eso tenemos que comprender la histeria que se apoderó de las gentes cuando fue un hecho público el gran invento.

El señor Daguerre era un pintor un tanto detallista y amanerado, pero con grandes sueños fantásticos-realistas.

Tenía un Diorama o séase un salón mágico que sustituía para las multitudes de 1822 al Cine, que solo iba a aparecer algo así como un siglo después.

Había que divertir a la humanidad con espectáculos extraños, evocadores, distorsionistas y que fuesen otra cosa que el Teatro. Museos frívolos con espejos y muñecos de cera para los días de lluvia.

En el Diorama, la gran tela de los trucos escenográficos, estaba pintada por delante y por detrás y según se iluminaba por un lado u otro, presentaba distintos paisajes o fondos palaciegos, uniéndose la farsa óptica con figuras, rocas y otros elementos que servían para fomentar la ilusión.

El parisién o el turista que llegase a París se maravillaba de haber estado en Suiza durante un rato o haber visto las ruinas romanas y estar de nuevo en los grandes Bulevares.

El señor Daguerre, escenógrafo y dioramático se entretenía con su salón de los milagros y acariciaba su melena rizada, pero en secreto trabajaba en otra cosa mejor, “un procedimiento nuevo para fijar, sin necesidad de recurrir al dibujo, las vistas que ofrece la naturaleza”.

Lograr el diorama de la naturaleza en vez de imitar a la naturaleza en el diorama.

Lo que tenía de físico el señor Daguerre luchaba con lo que tenía de artista y quería retener sin esfuerzo de lápices y pinceles la imagen latente que se refleja por los intersticios en los fondos oscuros.

Después de muchos estudios y de colaborar con Nicéforo Niepce, dedicado hacía años al mismo atrapamiento de la imagen flotante, logró después de muerto Nicéforo encontrar la sensibilidad de yoduro de plata a esa fugaz imagen de los hombres y las cosas suspenda entre ellos y la placa posible.

Apadrinado por Aragón y Gay Lussac fue adquirido por el gobierno su invento y además de la Legión de Honor recibió una pensión de 6000 francos y otra de 4000 el hijo de su colaborador.

A partir de ese momento se produce la locura de la invención. Todo el mundo quiere recibir ese nuevo sacramento confirmativo. Vienen de muy lejos a hacerse un daguerreotipo y un señor ruso paga 3000 rublos por que le daguerrotipen.

Las mujeres ya no dicen "ese es mi tipo", sino "ese es mi daguerreotipo".

Todo el mundo comienza a comprar ingredientes daguerinos y los turistas redoblan su equipaje porque tenían que llevar un laboratorio en su afán de daguerrotipar montañas y montañeses.

Llega a haber conflictos comerciales como el que se produjo al no dar abasto los técnicos ortopédicos en la venta de sillones para retratistas que comenzaron siendo algo así como los de los dentistas.

Circula una vista de Las Tullerías –el primer daguerreotipo que hizo Daguerre– y un periodista norteamericano envía noticias a su país diciendo que nunca ha visto nada más perfecto.

El mundo de los artistas está soliviantado y quizás algunos quisieron intervenir porque sostienen que la propiedad de la imagen es solo del artista.

La avalancha es frenética. Hay que vender patentes por todo el mundo. Todos quieren ser daguerrotipados pues se trata del primer embalsamiento logrado con identificación verdadera del ser humano corriente y emoliente.

La popularidad del señor Daguerre crece tanto que el vals de moda es un "Vals Daguerre" que le han dedicado.

Su Diorama es la alcoba de sus sueños y un día se incendia. La opinión pública pide que en vista de eso le asciendan la pensión, pues resulta que los monos del zoológico tienen una asignación mayor.

Llega la calotipia, o sea la prueba sobre la papel, que permite hacer otras pruebas sobre papel y entonces surge el daguerrotipador vivo que inventa la tarjeta de visita con retrato.

Las multitudes forman cola en los estudios y en los parques públicos y en las ferias hay casetas daguerrotipadoras.

El hombre de sombrero de copa y paraguas, tanto en Londres como en París "calotipia" su figura y hasta la sirvienta envejecida que tiene un hijo en la Martinica se retrata para enviarle una prueba al que hace veinte años que no la ve.

Los miniaturistas lloran en sus talleres –¡se acabó!– y los retratadores malos al óleo barato quedan arruinados aunque proclaman como una maldición que ya nadie les mejorará la nariz a sus clientes ni el nuevo elemento "mecánico" les podrá poner el chaleco de fantasía que les pintaban y la cofia y los rizos de ensueño que ellos añadían a las damas.

Aún alcanza el daguerreotipo a retener la visión auténtica de algunos grandes hombres: Humboldt, Poe, Morse, Chopin y el gran Balzac en camisa, monstruoso de vida y de inteligencia, atravesado por la banda civil de un tirante.

¡Qué lástima que no se hubiera inventado antes el decisivo invento y tendríamos la verídica asomación a la postvida de muchos seres cuyo rostro hubiéramos querido ver con la precisión geométrico-matemática de la fotografía!

El señor Daguerre se va a un pueblecito, Bry-sur-Marne, y allí dedica sus últimos años a pintar paisajes como queriendo desagrar al arte de la jugarreta que le ha gastado y en ese pueblecito muere feliz en el año 1851.

Se elevan estatuas en Francia y en Washington y si no fuese tan difícil de pronunciar lo de "daguerreotipo" y no resultase tan anticuado, la "fotografía" debía haberse llamado siempre por su nombre, pues por más que se perfeccione, él fue el descubridor de lo inaudito y lo difícil.

La humanidad se miraba en los espejos hacía muchos siglos, pero no podía retenerse en ellos y esa era su tragedia. Si se quitaban de delante se iba su imagen y si caían como polichinelas muertos, no volvían a aparecer en la embocadura del escenario azogado.

Desde Daguerre y solo por algún dinero, los efimeros seres humanos pueden fijar su imagen como un testamento el día que quieran y hasta al pasear por la ciudad pueden retener el cómo eran en un día feliz y apareciendo con su pareja al lado.

El dramático daguerreotipo se ha vuelto así risueña instantánea.

En los daguerretipos el tipo retratado aparece en una actitud más concienzal porque era larga la exposición que necesitaba la placa y por eso había elementos inmovilizadores que les estrangulaban por detrás y hasta apresaban sus brazos y abrazaban su cintura.

En ese largo rato de quietud suma, hacían una especie de confesión que se reflejaba en la placa y salían dando consejos a sus nietos.

—Veamos lo que dice tu abuelo —decía el padre a su discolito hijo cuando sacaba del cajón del "secretaire", el estuche de aquel reloj de otro tiempo y otra vida, en que había reflejos ahogados y aún inextintos del daguerreotipado.

Fijándonos en estos daguerreotipos resucitados por el fotograbado, veremos que aún se establece una relación entre la vida que fue y la vida que sigue siendo.

El retrato del Arte retiene en un mundo aparte —que no casa con el mundo viviente— a aquel que se salvó del incógnito absoluto gracias a la buena pintura. Se le ve en el paraíso del Arte, en un Parnaso lejano, pero no se enchufa como la fotografía con lo cotidiano y con lo constante que solo obedecen a medidas exactísimas que son las que cuentan en el engranaje de lo sucesivo en su marcha atrás.

La retrospección solo se consigue gracias a la fotografía y en los tufos revueltos de Morse vemos ya los auriculares que parecen haber salido de ellos, y en el Humboldt daguerreotipado vemos lo que no había quedado en los cuadros y dibujos que habíamos visto de él y es una maceración especial, una mirada de naturalista clasificador y paciente con una verdad y dulzura que solo dio Goya al viejo Molina en el último cuadro que pintaron sus pinceles llenos de suprema existencia.

Después, quizás se banalizó la fotografía —aunque los buenos fotógrafos vuelvan a colindar con el daguerreotipo— pero han quedado miradas encendidas o apagadas que renuevan la idea de la inmortalidad del alma y que dicen algo preciso e imposible de no oír desde sus reproducciones fotográficas.

El Romanticismo⁴

Entre relámpagos aparece el romanticismo a finales del siglo XVIII como un anhelo de amor y poesía.

En Alemania surge su primer suspiro y Mme. Stael con su ramita verde siempre en la mano dirige su primer concierto en Francia.

No se acaba de saber nunca lo que quiere y lo que significa el romanticismo. Los muebles románticos son como una vuelta seudogoticense de lo que se llamó estilo Trovador.

Los conmueven las ruinas y decoran sus habitaciones con paisajes en que hay capiteles caídos, quizás porque excitados por la visión de las ruinas sienten la necesidad de acelerar su pasión antes de que se arruine.

Querían tener decisión después que el prerrománico Gemis Thonson había escrito *El castillo de la indolencia*.

El romanticismo fue el decidirse en un solo sentido de las artes y las letras, el de la idealidad en contraste con la siempre feroz realidad.

Es una actitud modesta de la vida después de la época guerrera en que todos fueron capitanes.

Lo impuso la aristocracia oscura de lo literario. El pueblo se había puesto huraño y ya no tenía el colorido y la alegría goyesca.

Vencen a la tiniebla –que aparece de vez en cuando en medio del correr de los siglos– y cada uno comienza con sinceridad su pasión desgarradora.

El grito es “¡Un cadáver más que importa al mundo!”

Comienza la desértica era civil. Fanales con aire de membrillo y flores con los que se dio yodo a los niños que murieron. Un disparate pero una abnegación.

Lo romántico fue el intento desesperado de ponerse en relación con lo moderno mucho antes de que llegase a implantarse lo moderno.

El contraste entre practicismo y romanticismo es el que existe entre la alcachofa con sus mil hojas verdes y comestibles y las rosas con sus mil hojas que no piensan más que en dar perfume.

Baudelaire que verá en su ocaso al romanticismo no tendrá más remedio que decir: “Para mí el romanticismo es la expresión más actual de lo bello” y Stendhal justificándole plenamente: “hay tantas bellezas como hay tantas maneras habituales de buscar la dicha”.

El romanticismo viste frac verde claro y pantalones violeta, aunque en general prevalece el negro porque como dijo Musset: “La inteligencia humana destruyó todas las ilusiones pero ahora ha de vestir de luto porque desea ser consolada”.

Por eso también Baudelaire dijo después refiriéndose a los románticos, que: “todos parecían ir o volver de un entierro”.

Las mujeres en cambio como queriéndose consolar visten colores “vientre de pulga”, “mono agonizante”, “español enfermo”, “avena de novia”, “araña meditando su crimen”, consiguiendo la línea estilo ánfora.

⁴ “El Romanticismo”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 87, Navidad 1949, p. 29-31.

Los románticos usaban siempre sombrero de copa, todo parecían sacarlo de su fondo como prestidigitadores y cuando declamaban frente a un búcaro en que había una rosa parecía que ya se había descubierto el micrófono e irradiaban al universo lo que declamaban con fervor.

Pero vamos a las pistolas. El romanticismo tenía una gran afición a las pistolas y en el drama romántico por excelencia *Don Álvaro o la fuerza del sino* una pistola que el raptor tira sobre la mesa y que disparándose mata a su futuro suegro es la causa de toda la tragedia. (Otra pistola romántica, la de Werther, sonará en el escenario de la novela.)

El romántico convive con su pistola y muchas veces con la pareja metida en la caja de desafío. La caja es taraceada, con esquineras de metal dorado y tirador metálico para llevarla al campo como el pintor lleva la caja de pinturas.

Tiene la facha de la caja de pupitre que llevaban los capitanes de barcos en sus camarotes y en la que guardaban el cuaderno de bitácora y algunas chucherías encontradas en las playas.

Es admirable su espectáculo interior con el nidal de terciopelo en el que hay hueco para las dos pistolas y todos los instrumentos para cuidarlas y para cargarlas, el bolsillo trovadoresco de la pólvora, los limpiacañones, los plomos y otros implementos necesarios.

Eran como telescopios microscópicos que necesitaban limpiachimeneas y lustradores.

Allí estaban las dos víboras para vengar el honor, incrustadas en el vaciado del terciopelo, colocadas en sentido contrario, apuntándose la una a la otra, como dos serpientes que se morderían.

El romántico las repasaba muy a menudo después de hacer unos cuantos disparos por día, pero les era fatal aludirlas en sus cuentos, en sus novelas, en sus poesías o en sus artículos.

Pushkin es el primero que sufre las consecuencias de su pistolismo romántico. En un poema "Ontéguin" su doble mata al novio de la hermana de la mujer que le ha sido imposible, pero lo que le fataliza en definitiva es su precioso cuento titulado "El disparo".

En "El disparo" su protagonista Silvio tiene por ejercicio favorito el tiro al blanco. Las paredes de su habitación están virtualmente carcomidas por las balas, pareciendo un panel y tiene una rica colección de pistolas como el único lujo de su pobre casucha.

Todos los personajes del cuento tienen la afición a las pistolas y, como vengándose de sus largas veladas de jugadores, acribillan el as de oros.

Sabían que la pistola –una pistola querida y conocida– exigía ejercicio diario: tres tiros antes de comer como la copita del aperitivo.

Pushkin aparte de en sus novelas practicaba también el "terrible arte de la pistola" y empujado por lo imaginario cayó en lo verdadero. Se había casado con una bellísima mujer y como bien dice el refrán: "Quien casa con mujer bella de su honra se descasa".

Queriendo vengarse del provocador se celebra el duelo el 29 de enero de 1837. Suena el primer disparo –adelantándose a la señal– y Pushkin cae sobre la nieve herido. Sin embargo, se incorpora y de rodillas consume su tiro libre y ve caer herido a su rival, gritando: ¡Bravo!, antes de desmayarse.

Suspendido el lance, cuando vuelve en sí Pushkin pregunta "¿Murió?" pero le contestan que solo está herido entonces "¡cosa extraña! Yo creí que al matarlo iba a experimentar una gran alegría, pero veo que no".

Herido en el vientre con perforación irreparable, muere a los pocos días y como epílogo sardónico del oscuro drama –en el que se ha sospechado toda una intriga adultérica del Zar–, la beldad viuda se casa años después con el oficial Lansky que montó la guardia a la puerta de la casa de la Poletika el día del postrer encuentro de Natalia con D'Anthés.

La gran prueba íntima de la fidelidad de aquella fina y bellísima mujer, envuelta en la tragedia de su propia belleza como aquellas damas que a veces se caían en las escalinatas envueltas en la larga cola de sus trajes, fue esa que se casó con el ayudante de D'Anthés que estuvo guardando la puerta de la casa de la entrevista.

No se casa un hombre de honor con la mujer cuya infidelidad con otro vigiló desairado y rencoroso sino tiene todos los datos exculpadores de que la entrevista fue honesta, por el gesto dramático de ella, por la rapidez de su entrada y su salida más las palabras más sinceras, fehacientes e hijas del nerviosismo inhypocritizable que el compañero de armas le dijo al salir.

Aquella mujer –solo el centinela de honor lo supo sin ofuscación– fue a pedir que la dejase en paz D'Anthés, dispuesta a conmovirlo hasta la abnegación, queriendo detener el mal destino que se cernía sobre su marido.

Pero ya no podía hacerse nada, las nubes negras habían bajado a la tierra y entonces fue él el que se enredó en la cola de su mujer como también sucedió entonces más de una vez con los que subían con la dama de nieve y terciopelo por la escalera de mármol de la Gran Ópera bajo la espectación maligna del gran mundo.

Fatalizado por ese morir en duelo de Pushkin otro romántico, el gran poeta ruso Lermontov que fue desterrado por el Zar a causa de la poesía dedicada a la muerte trágica del gran escritor, cambia de carácter, se vuelve sombrío y agresivo y otro disparo en un duelo con el Mayor Martagnon le causa la muerte.

Otro escritor, el español y romántico como el que más, Mariano José de Larra (Figaro), también tiene afición a las pistolas y posee una aplastada caja que las esconde, y que siempre está encima de su mesa de trabajo.

En su conmovedor artículo “La nochebuena de 1836” el escritor pinta su amanecer después de la espantosa noche pasada en recriminatoria y dramática disputa con su criado y dice: “todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio y con delicia en una caja amarilla donde se leía *mañana*. ¿Llegará ese mañana fatídico? ¿Qué encerraba la caja?”

Inocente pregunta la de “Figaro”, pues todos los de aquel tiempo adivinaron que en aquella caja se sumían dos pistolas de cañón largo y rayado y si no lo adivinaron lo supieron con evidencia, mes y medio más tarde la noche del 13 de febrero de 1837 muy pocos días después de que muriese Pushkin, pues el desdichado escritor ruso sufrió algunos días de agonizante desesperación hasta que le llegó la muerte.

Muchas veces he supuesto y ordenado la escena de aquella tarde memorable en que el gran satírico español iba a perder su memoria mortal.

La mujer que le tiembla, la hermosa Dolores Armijo, a la que dedicó aquellos versos que dicen:

*¿No te bastan los rayos de tus ojos,
de tu mejilla la purpúrea rosa
la planta breve, la cintura airosa*

*ni el dulce encanto de tus labios rojos?
 ¿Ni el seno que a Ciprina diera enojos
 Ni esa tu esquiva condición de esposa
 Que también nuestras armas, Nise hermosa,
 Coges para rendir nuevos despojos?
 ¿A celebrar de tantos amadores
 ingrata al fin nuestro previenes
 que a mano morirán de tus rigores?
 Ya que en tus redes nuestras almas tienes
 La lira déjanos, ya que no amores,
 para cantar al menos tus desdenes.*

Ella le había prometido ir a verle por última vez. Era día de carnaval y Dolores y la amiga que la acompañaba debieron disfrazarse para entrar en la casa del escritor.

La escena fue breve. Ella no consentía en continuar con sus amores y escapó con su amiga, como máscara que sale del palco peligroso.

"Figaro" volvió los ojos a la caja amarilla y la abrió como el último relicario de su esperanza.

Tenía cargadas las dos pistolas como previendo en duelo a muerte consigo mismo, con derecho él solo a las dos balas de rigor, sin tener que oír la impertinente voz de ¡fuego! dada por el juez del campo.

Así sucedió que si a 25 ó 30 pasos la puntería podía ser dudosa, tan frente a frente, con compulsación de espejo, el tiro en la sien iba a ser irremediable. Así fue. Sobre la mesa del suicidio que cayó debajo de ella quedó su última misiva a Dolores, como el lastre quemante de aquella máscara atemorizada. A la letra decía así:

"He recibido su carta. Gracias, gracias por todo. Me parece que si pudiesen ustedes venir, tu amiga y tú esta noche hablaríamos y acaso sería posible convenirnos. En este momento no sé qué hacer. Estoy aburrido y no puedo resistir la calumnia y la infamia. Tuyo".

El que había dicho "dichoso aquel a quien la mujer dice: no te quiero, porque ese al menos sabe la verdad" no supo resignarse con esa dicha negra en que parece que el mundo entero se ha burlado del desamado. Como se ve las pistolas malograban las vidas de los románticos y hoy andan por ahí descabaladas pretendiendo ser las que actuaron en el trágico momento.

Por eso cuando me señalan la pistola con que se suicidó "Figaro" sonrió porque el juzgado debió de llevarse la caja y ya nunca se supo a dónde fue a parar.

Yo también he tenido, nombrada por mí "la pistola de Larra", un pistolón cualquiera pero hubo un bohemio mangante que recorrió el mundo provinciano esparciendo pistolas de "Figaro" como regalo conmovedor después de sus grandes sablazos.

La verdadera pistola con que se mató el romántico español ya no es más que un símbolo evaporado pues se barajó con todas las pistolas anónimas que venden los baratilleros.

Lo caricatural⁵

Para elevar más el rango patético y universal que le pertenece dejando de ser una subespecie del arte, llamaré a la caricatura lo caricatural. Baudelaire, que se ocupó con respeto y admiración de los caricaturistas franceses y extranjeros, dijo una vez: "Sin duda alguna, una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos, graves o frívolos, relativos al espíritu natural o a la moda, y que han agitado a la humanidad, resultaría una obra gloriosa e importante. El trabajo está aún por hacer, pues los ensayos publicados hasta el presente apenas son otra cosa que simples materiales". Y es verdad; lo caricatural no ha sido salvado en su correspondiente enciclopedia que sería la historia cosmopolita de la ridiculez humana y de su doble intención.

Los caricaturistas hasta burlando descubren los dobleces de cada época, los secretos resortes de la historia, el quid de las cuestiones palpitantes.

Se comete una gran injusticia, quizás una venganza colectiva con la inmortalidad que merecen esos artistas sagaces y persistentes.

—¡Ah, sí! —parecen que dicen las colectividades— ¿te burlas de nosotros y de lo que sucede a nuestro alrededor? Pues fuera de la actualidad que no te podemos suprimir te prohibiremos la perennidad. El mejor comentario a lo que sucede a la ley nueva, a la moda extravagante, a la posibilidad de guerra, a la guerra misma, estuvo siempre en la caricatura acentuada, atrevida, delatadora.

Las grandes revistas, las más serias y mundiales solían dar en sus últimas páginas un resumen de las caricaturas mundiales y allí en miniaturizada reducción estaban convertidos en granos de pimienta los temas redundantes, retoricados y ampuléticos que llenaba el largo texto de los artículos.

Los caricaturistas revelaban la expresión del terráqueo frente a cada problema o cada conflicto, como si cascasen la nuez del mundo mostrando su misterio.

Yo que he tratado a muchos caricaturistas los he visto geniales y tristes en medio de su humorismo porque se sentían malogrados y perseguidos aun siendo los que se atrevían a descubrir la verdad. Sabían que les rodeaba un sino fatal y que después de haber atisbado el engaño y la grotesquería del vivir dando su exacto grafito, conseguida con puntería su ecuación y también sabían que la conspiración del silencio seguiría a la breve semana de su inevitable triunfo. El editor que responde con el más instintivo servilismo a los resentimientos y deseos de asesinato que palpitan en el público, tiene sentenciado al caricaturista y no paga por él ni siquiera sepultura temporal.

Hay una repugnancia borradora del panorama caricatural de los tiempos que corren —¡y bien de prisa!— existiendo la consigna de olvidar e ignorar al caricaturista. No hay comparanza entre el éxito del caricaturista el día en que sale su caricatura y el olvido que viene después y la enterra como si muchas manos hubiesen echado arena sobre el trozo de papel que recortó la admiración.

⁵ "Lo caricatural", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 88, enero-febrero 1950, p. 20-23.

¿Dónde van a parar esos garabatos divulgadores en que el buen sarcasmo denunció el vicio, la ambición o la imbecilidad humana?

En las noches de los días siguientes al día de la genial revelación el mismo enjabelgador que cubre las delaciones o burlas escritas en las paredes por los chicuelos, revoca los esbozos del artista caricaturador.

Se escamotean las admirables caricaturas de cada tiempo como si fuesen el anónimo que lo descubre “todo” y que hay prisa en que desaparezca y que si escapa a su momento y es descubierto por los hijos en el cajón secreto del padre es roto en menudos pedazos.

Tratadas como feroces anónimos –aunque tienen la dignidad y la valentía de estar firmadas– las caricaturas que abrieron los ojos, que pusieron la contera merecida a la intriga política, que descubrieron complot internacional, que pusieron en contraste y evidencia al hombre y su estulticia y que sorprendieron in fraganti a la mujer y su coquetería, son arrebatadas por ese viento intencionado que arremolina los papeles perdidos en las últimas plazas, llevándolas al arrabal del olvido.

–¡Cuidado que está bien! –ha exclamado el hombre contemporáneo que pronto será extemporáneo– leyendo el diario o la revista en que ha salido la sorprendente e inédita caricatura.

Hasta existe, solo cuando se trata de esa muestra de arte, la pesadez proselitista, el encomio apremiante, la necesidad urgente de que el otro o la otra gocen del mismo asombro que se ha padecido. –¡Mira esta caricatura!– y, sobre el libro o la labor de gancho o el guiso que se prepara, hay la urgencia de mostrar la página expresiva y contagiar la misma risa o el mismo calambre admirativo.

¡Qué extraña doble personalidad la del público frente a lo caricatural!

Cuando se apaga la luz de la alcoba, cuando ya está dormida y en silencio la casa, esos mismos que han alabado al unicornio de la caricatura genial, se levantan sigilosos y le retuercen el pescuezo.

Entre los últimos caricaturistas amigos que he visto desaparecer estaban Sileno, Bagaría, Xaudaró.

Sileno tuvo una continuidad de más de medio siglo y sus esquemas rápidos señalaron la cojera o la caída de lo idolátrico de cada momento, como en ráfaga de hojas secas que caían del árbol en un otoño largo, largo, pero que descubriendo el estigma del caricaturista fue en definitiva su propia sentencia de árbol seco y muerto. ¿Quién se acordará ya de aquellas hojas caídas en que estaba el horóscopo y la clave de cada día?

Por mí no ha de quedar indenunciada esa injusticia de las pompas fúnebres con el caricaturista, que es cirujano de célebres operaciones y que sabe permanecer aparte, con impasible lucidez pero manteniendo la asepsia, pues como dijo también Baudelaire de los artistas que crean lo cómico: “Habiendo estudiado y reunido los elementos de lo cómico, saben como tal seres cómicos y que solo lo es a condición de ignorar su naturaleza; de igual modo que, la ley inversa, el artista solo es artista a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza”.

En esa vigilancia entusiasta que ejerzo en honor a los grandes caricaturistas, hace años que sigo a uno de los más importantes burloneadores del mundo actual, el gran sueco Bergström.

Al final de la guerra del 14 llegó a la redacción de la revista *Buen Humor* de Madrid, un tipo extraño medio brocha medio hombre, que se presentó sin presentación y chapurreando

el español, más bien hablándolo por señas como un mudo, dirigiéndose al administrador que estaba haciendo cuentas con el cajón del dinero entreabierto y señalaba billetes y monedas, dijo apoyando sus gritos guturales con el dedo índice, algo así como "Hum... Hum... Yo... Mi... querer eso."

El administrador que era un humorista sonrió y le hizo gestos de "sí" con la cabeza, mientras con la mano trazaba en el aire eléctricos diseños. Entonces el extranjero de expresión locuaz –aunque alalo– abrió su cartapacio y mostró las caricaturas que tenía.

Todos nos quedamos pasmados y durante una temporada aquel dinero que señaló con la pistola de su dedo índice como un gangster caricatural, fue pasando a su bolsillo miércoles tras miércoles –pues no se me olvidará que ese era el día de pago– y todos nos solazábamos con sus caricaturas llenas de espanto cómico; un comensal de restaurante que monta el duro bistec sobre el tenedor como un tira pájaros de los niños y estirándolo, estirándolo se lo estampa en un ojo al camarero o ese hombre que duerme la siesta en cama de sillas y al despertar y ver los barrotes del respaldo de una de ellas cree alarmado que está en la cárcel.

El artista que habíamos visto en las revistas extranjeras estaba a nuestro lado, llevaba a nuestra revista en inéditas cartulinas sus inéditos y desdibujados monos –los más desdibujados a propósito que he visto en mi vida– y eso nos daba mucha satisfacción y mucho ánimo contemplando el trazo directo de la tinta china que parece que no se acaba de secar nunca.

Después Bergström volvió al mundo de la paz y las mejores revistas del mundo publicaban ese borrón guiado con el supremo humor que le caracteriza.

Metido en su país, sus caricaturas tienen algo del colmo de Estocolmo, rápidas como si las dibujase el rayo, como si la pluma no quisiera que se la olvidase la rauda exhalación del chiste.

Como el buen caricaturista, el de chispa, Bergström no toma apuntes sino que la descarga plena está en la primera apuntación centelleante.

No es el caricaturista político, ni el que practica "lo cómico absoluto" ni "lo cómico inocente" ni "lo cómico grotesco", sino lo cómico neutro, lo disparatado de la correlación entre los seres pasivos y los seres asombradores.

He escogido varias de sus mejores caricaturas últimas para que se vea la variedad de sus estupefacciones estupefaccionarias.

No cabe duda de que maneja la pluma un grande hombre dotado del valor crítico y de la asociación rápida de ideas y apariencias.

Suecia es país de succulentos humoristas y por eso Bergström es una flor y fruto de esa nación que parece nevada pero estalla en juego de bolas de nieve con el mejor buen humor del universo.

Allí lo meridional es la caricatura como alegre filigrana bordada en la gran sábana nivosa y me imagino el amanecer de esos dibujos enredosos en la mañana lívida, como reverso compensador de la hoja del almanaque.

Editores audaces y con el título de "Gabriel Bergström" parece que van a vencer por fin esa conspiración del trapo contra la pizarra caricatural y como vive en el país de la breva del premio Nóbel no estaría mal que por primera vez en la historia se otorgase un premio al caricaturista que tanto hizo por la paz burlándose de la seriedad humana que es la que lleva a la guerra.

Venus y Dánae⁶

En la novela del Museo del Prado los episodios más aproximativos a la mujer son la Dánae y las Venus y sus organistas de Tiziano. La Dánae complica la historia verdadera de la mitología y se nos presentaba como una desgarradora verdad representando a la mujer accedida y abierta al oro, aunque la eterna Celestina recauda en su delantal la mayor parte de las monedas, escapándose algunas que habían de proliferar en las entrañas de Dánae.

Nada como la prosa vieja de un antiguo catálogo descriptivo del Museo del Prado, como el que publicó Don Pedro de Madrazo en 1872, para describir quién fue ella:

Dánae, hija del rey Acrisio, fue encerrada en una inaccesible fortaleza por su mismo padre, temeroso de que se cumpliera el oráculo que le anunció sería muerto a manos de su nieto; pero Júpiter, que se enamoró de ella ciegamente, penetró en aquel encierro disfrazado en lluvia de oro, y la sedujo, haciéndola madre de Perseo; el cual, andando el tiempo y después de varias vicisitudes, vino en efecto a dar la muerte de Acrisio.

Diodoro supone que esta fábula está tomada de un hecho histórico; que Dánae fue realmente encerrada por su padre, noticioso de su inclinación a un joven llamado Jove, el cual logró penetrar en su aposento ganando con el oro a la esclava encargada de su custodia.

Debiendo sacrificar el autor el sentido moral de la fábula al material y pictórico, supone que la lluvia de oro, o más bien de monedas de oro, desprendida de una nube, penetra como un turbión por una ventana abierta del dormitorio de la hermosa doncella y que la esclava que guardaba a ésta, corrompida por la dádiva del dios, recoge en su delantal las monedas que la nube arroja. Dánae está toda desnuda, medio recostada en las voluminosas y mullidas almohadas de su lecho, bordados de carmín, las cuales así como toda la ropa del mismo, parecen de finísimo lienzo. Su rubio cabello despeinado, la lasitud de su brazo derecho, cuya mano acaba de acariciar la sedosa lona de un falderilo, admitido por especial privilegio en la alcoba de la princesa griega; la postura de sus piernas, la expresión de sus ojos húmedos, todo revela un voluptuoso abandono. Un amplio cortinaje de color granate realza su blancura, la cual contrasta también con el color atezado de la esclava, que está sentada casi de espaldas a los pies de la cama, presentando su delantal tendido a la lluvia de oro.

Esta Dánae fue enviada por Tiziano a Felipe II en la hora en que era rey de Inglaterra y junto con ella el magnífico cuadro de *Adonis huyendo de Venus* que Tiziano pintó para que hiciese juego con el de Dánae y así en uno viese a la mujer por el anverso y en el otro lado de su gabinete, por el reverso, viento en popa.

⁶ "Venus y Dánae", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 96, mayo-junio 1951, pp. 16-19.

Otras Dánaes con variaciones existen en los museos de Viena y Nápoles. Felipe II esperaba con ansiedad los envíos de Tiziano como si repudiesen con ámbares luminosos la hetiquez de su alrededor, como si fueran botín oriental de ninfas acaneladas.

Como en medio de todo había que tramitar todo eso un tanto hipócritamente, cuando Felipe II pedía al gran pintor un cuadro de "poesía" ya se sabía que lo que elegantemente pedía era un cuadro con una mujer desnuda.

Pero no es la Dánae la que más dramatiza la mañana del museo sino esas dos hermosas mujeres en cuadros de gran tamaño, munida cada una de un ávido organista.

¿Qué significan estos cuadros? ¿Hubo muchos más que por su carácter privado fueron destruidos o escondidos herméticamente? Nadie lo sabe ni lo ha dicho. Yo creo que fueron un género de perpetuación carnal en la hora apoteósica y pasional de los amores del caballero adinerado con la opulenta dama que escondía en su palacete campero.

Supongo que era en profano la réplica de la pintura religiosa en que se retrataban los donantes. En esos cuadros se elevaba a la inmortalidad el señor amante junto a su amada, como reteniendo la opulencia y la juventud del deseo.

Como esas Venus no se parecen a los tres o cuatro tipos de las Venus de Tiziano, hay que suponer que son las grandes queridas de la época cuyos "consuetas" con tal de perpetuar lo que ellos tenían el privilegio de ver, consintieron que el viejo pintor viese a la mujer privada, en todo su esplendor.

Para que el cuadro no cayese en la pornografía había que tomar medidas de discreción y por lo tanto el caballero no podía estar mirando directamente a la mujer sino que tenía que estar tocando el órgano y dando vuelta la cabeza sin que ella lo notase.

La visión hipócrita e ingenuizada de esos cuadros –y sirva para los dos– está también en el viejo catálogo del museo. Oigámosla antes de entrar en más crudas verdades.

Dice el catálogo:

La composición de este cuadro es tan semejante a la del anterior, que viene a ser la misma, con algunas variantes en cuanto a los modelos. La Venus de este lienzo, si bien de semblante menos aniñado y menos noble que la otra, tiene más esbeltez en las formas, más delicado talle y más pequeña mano. Reclinada como aquella sobre el codo izquierdo, no tiene puesta la mano sobre un perrillo, sino pendiente y descuidada, y su mirada se dirige a un Cupido que está a su espalda con la manita en su turgente seno y la cara junto a su mejilla. Su cabello, menos rubio, en vez de una toquilla tiene por adorno unos hilos de perlas. El joven que a los pies de su lecho toca el órgano, es más adolescente, sin pelo de barba, y lleva distinto traje que el otro; menos rico y atildado, aunque de la misma época. También el fondo, más claro en este cuadro, ofrece alguna variación. Todo en él está menos hecho, y faltan algunos de los animales que andan errantes por el parque en el anteriormente descrito. Esta falta de conclusión en las partes principales y accesorias revela, en nuestra opinión, que el cuadro presente es una reminiscencia del que lleva el número 459, encargado por distinto personaje, siendo ya el autor mucho más anciano, y sirviendo también de modelo otra distinta dama. Figuras de tamaño natural.

Nuestra descripción del cuadro tiene que ser más tremenda.

El organista y su dama están frente al jardín que se ve por el ventanal y como distrayéndose de la música, el organista mira a la rubia Venus desnuda, que reposa su belleza exuberante sobre el diván cubierto de damascos y terciopelos jugando con un perrito o con el ángel del amor.

Ninguna muestra de pintura tan atrayente y su sensualidad se dignifica porque no se sabe por qué artillugio se vuelve como un cuadro interior, como si viésemos un país del reloj del alma, ese país en que la poesía y la belleza están desnudas.

“Qué caras para besarlas; ¡iqué carnes para agarrarlas!”, escribió Aretino de las venecianas. “Las mujeres de panaderos y sastres se visten aquí mejor que en otros lugares las damas... Bajo el transparente velo negro se ven los ángeles del cielo hechos carne. Tiziano, maestro inmejorable, pinta sus retratos; que los demás gocen de ellas”.

Pero ¿qué es lo que nos reveló Tiziano en estos especiales cuadros sin quererlo quizás revelar?

Todo el freudismo aparece en esos cuadros como en el escenario de un precursor. La escena de la libidine descubierta está dentro de los dos grandes marcos.

El jardín uterino va más allá de lo supuesto y los dos viales de árboles paralelos llegan a la abertura que no pueden cerrar, un horizonte último de luz.

Otro cuadro célebre de esta clase está en Inglaterra y se supone que la mujer desnuda del diván es la princesa de Éboli y el tocador de laud Felipe II. ¿Incurrió en secreto encargo el rígido rey queriendo perpetuar para su cámara de misterio una belleza que no quiso que se borrara bajo las ropas? ¿Presidió el encargo de esta obra el provocar el escándalo del siglo contra el rey poderoso? ¿Una añagaza política?

Todos estos cuadros nacieron de una obscura clandestinidad y por eso no se sabe quién los encargó y durante mucho tiempo tampoco se supo quién los retuvo.

En la Academia de San Fernando aparecieron los dos que están en el Museo del Prado, habiendo un tiempo de ausencia del de la del perrito porque el rey José se lo llevó a Francia.

Tanto la Dánae como las Venus se salvaron de la guerra de “desnudos” que ordenó Carlos III que venía de Italia y que fue más inquisitorial que los Reyes de fama negra, debiéndose la absolución de los mejores a la intervención del gran Mengs, que pintor de cámara de S. M. llegó a decir en defensa de todas las Venus comprometidas, que: “no valía la pena destruir un cuerpo tan perfectamente pintado para tener después que desnudar cuerpos que carecían de toda belleza, para aprender a pintar”.

Como epílogo de esta relación de España con Tiziano, reproduciré una carta de García Hernández, secretario del Rey, que entreabre el ramaje de esa curiosa diplomacia regio-artística:

Al rey don Felipe II

S. C. R. M. Luego que rescebí la letra de vuestra majestad de 22 del pasado, di la suya á Tiziano, con que holgó infinito. El cuadro de la Magdalena, aunque escribió que estaba acabado, todavía labra en él; en dándomelo, que será dentro de ocho días, lo enviaré al Marqués de Pescara con la letra de vuestra majestad, que me parece el más cierto y breve camino; encargándolo muy de veras á algún correo, como es de

creer que lo hará. Dicen los que se entienden del arte, qu'es la mejor cosa que ha hecho Ticiano; en los otros dos cuadros trabaja poco á poco, como hombre que pasa de ochenta años; dice que para Hebrero los terná en órden, y que los enviará á vuestra majestad con el embajador veneciano que ha de partir entónces: yo le solicitaré porque no se pierda tan buena ocasión. Vuestra majestad será servido mandar que se le paguen cuatrocientos escudos que ha de haber del entretenimiento que vuestra majestad le hace merced de dos años pasados; que, como viejo, es un poco codicioso, y con ello terná más cuidado. Zayas tiene el cargo y recaudo para los cobrar del tesorero.

Las vedrieras de cristal se están haciendo y se acabarán al fin deste mes, y luego las enviaré á Génova, al embajador Figueroa, con la letra de vuestra majestad. Irán en dos cajas, con otra de vasos de vidrio para beber vino y para beber agua; y le escribiré y solicitaré hasta que se hayan embarcado, porque las otras, con los cuadros, estuvieron allí un año; y de lo que costaren, con lo demás que he gastado en servicio de vuestra majestad, enviaré la cuenta; cuya sacra católica y real persona y estado guarde y prospere Señor por largos tiempos, con acrecentamiento de más reinos y señoríos. De Venecia, 20 de Noviembre de 1561. –S. C. R. M. –Criado de vuestra majestad, que sus reales piés y manos besa, García Hernández.

Resolución del Rey, autógrafa, escrita en lápiz. “–Todo esto está así bien. Si no se le han pagado, acuérdeseme, y escríbase al embajador que los envíe á buen recado, y lo mismo al Virrey de Cataluña, adonde fueren a aportar”.

Apetencia de los bodegones⁷

Esos cuadros en que se representan comestibles se deben llamar bodegones y en España no se aceptó la pedantería de “Naturalezas muertas” hasta que Mélida no aceptó esa voz en la traducción del “Vocabulario de Términos de Arte” de Julio Adline y la cambió por la enfática y trascendental de “Naturalezas muertas”.

Lo de “bodegones” les da una resonancia más apetecible que repercute mejor en la vista y el gusto. A “naturalezas muertas” preferiría ese nombre de “silencios” que les dan los ingleses.

El bodegón fue el estímulo al goce de la vida que tuvo gran éxito en el amanecer bien comido de la sociedad burguesa.

En el comedor hubo un momento de luz cargada de mieles que tomó un gran calor después de siglos de austeridad y bacaladismo.

Después de los frescos bodegones que aparecen en las casas pompeyanas se ennegrecen las paredes y hasta en las salas de condumio hay cuadradas de santos o escenas bíblicas.

El bodegón fue un atrevimiento en su tiempo y tuvo su natural aureola de audacia.

⁷ “Apetencia de los bodegones”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 98, Navidad 1951, p. 28-32.

Bodegones y flores dan la sensación de la vida, de lo brillante y efímero que solo es considerable gracias al arte.

Los pintores de los Países Bajos, hedonistas, buenos comilones, lograron bodegones espléndidos, en grandes lienzos como ventanas que diesen a un más allá surtido de viandas, cacería, legumbres, frutas y postres, elevada en medio de la alegoría la alta copa de fino cristal adornada con cabujones de sortijas.

Ni mantel, ni menos la madera seca de la mesa, sino sacrificio del terciopelo sin tener en cuenta las manchas que le pudieran caer, pues se trataba de superar la despensa llevándola al salón.

Altas mayores de la suculencia van pasando de generación en generación y adornan como nada el escaparate del anticuario.

Los flamencos fueron los que alcanzaron más gloria en el bodegón, al que llegaron a sublimar. Lograron un castillete de cosas suculentas que alegró de día de fiesta y de santo sus grandes comedores.

Esos seres sonrosados, mofletudos, carillenos y panzones que aparecen en los cuadros de las congregaciones y que llegan a ser monstruosas en algún retrato de Van der Helst, necesitaban recrearse en el espejo de sus banquetes. Las mujeres y los hombres de Jordaens, Rubens y Frans Hals habían probado y pensaban seguir probando la verdad de esos cuadros aperitivos que a veces copiaba el mayordomo sobre la mesa de verdad del ágape.

Pero después el mundo empezó a decaer, pero ya teníamos en los museos, salas enteras, –¡oh las del Museo del Prado!– llenas de esos cuadros en que las cosas comestibles han merecido la inmortalidad.

Mucha juventud hemos pasado recreándonos hacia el mediodía en esas salas, como convidados a una fiesta de palacio, escondidos como advenedizos en un rincón, probando esas uvas, agarrando una ostra, bebiendo el resto del moscatel que quedaba en una copa que eran tan tentadora por su cristal como por su contenido.

Era una picardía de Museo, después de ver los desnudos de mujer, el extasiarse frente a esos bodegones de tres o cuatro metros en que hasta el ciervo está tumbado entre frutas, cisnes y peces.

Si me preguntasen, “¿cuándo comió más opíparamente?”, yo contestaría “frente a un bodegón de Snyders”.

Y fue verdad, pues probé el cisne, que dicen es delicioso bien preparado, tomé cabeza de jabalí, y hasta pavo real, que se presentaba en los suculentos banquetes con todo su plumaje como caparazón de su cuerpo bien asado y adobado.

Cuando ya la visita de los museos nos ha cansado, el pararse frente a un bodegón resulta confortante y tiene algo de cena de Nochebuena lograda en la hora de almorzar.

Ya nos estábamos mareando y ese pisco que nos preparamos en el *buffet* del bodegón nos devuelve la vida. Los reflejos condicionados responden y el jugo gástrico funciona suavizando la gran hambre que produce el museo.

Interpretando ese deseo de comerse los bodegones de los cuadros, hay en Toledo un bodegonero que realiza el espejismo en fusión con la realidad y da de comer lo mismo que se representa en el cuadro que cuelga en su parador, el mismo queso, en la misma vajilla, y el mismo vino en el mismo porrón, siendo las copas de idéntica talla que las del viejo lienzo.

No se les ha ocurrido lo mismo a los aristócratas que tienen ennegrecidos bodegones y a veces hube de quejarme que con tan abigarrados ambigús pintados me hubiesen convidado a tan poco: "¿Es que me habían llevado a comer de mirón? Ser contemplador de la abundancia pintada es poco cuando se está en una morada de la que se espera mucho".

Solo los reyes comieron alguna vez a semejanza de lo que el pintor había descripto en su cuadro. Los reyes señalaban en la apoteosis bodegónica su menú del día.

–¿Qué desea su majestad comer hoy? –les preguntaba el sumiller y el Rey con el cetro señalaba sus preferencias.

–Esto... esto... esto... y estotro.

Los reyes tenían además el privilegio de que se reprodujesen en su cena las fuentes de oro, los platos repujados, los fruteros de Sajonia y esas caracolas de nácar que sobre pie damasquinado parecían cuernos de la abundancia bebiéndose en su cuévano los vinos dulces del postre.

Todo eso fue decayendo. Muchos marqueses tuvieron que vender aquellos cuadros que ya eran tostadas untadas con el *foi gras* del tiempo.

Los pintores castellanos no hicieron sufrir tanto el contraste de una época a otra pues los Sánchez Cotán y los Meléndez habían sido sobrios en sus representaciones y pusieron en los lienzos cebollas, algún pavo, un conejo, algún ramillete de perdices, contentándose algunas veces con el medio arco de un cardo, unas zanahorias y en ocasiones solo los cachorros vacíos en fila de soledad exhausta. En los bodegones castellanos lo que llega a tener más valor a veces es el pan, una hogaza con ese polvillo sobre la tostadura candeal que está diciendo comedme. En esa época final del siglo XIX, mediocre pero feliz, surgieron los cromos bodegoneros con los rubores más vivos de la litografía y en los que la manzana estaba clamando por el mordisco de Adán.

En los comedores de las fondas y los paraderos aparecieron sendos bodegones en los que se lucía lo que era difícil de encontrar en la lista, pero en la mirada mística que se eleva hacia lo alto cuando se toma la sopa, se alcanzaba a ver la langosta roja del cuadro y la sopa sabía un poco a guyabesa. La cerámica portuguesa queriendo dar de bulto la sensación de esos cromos, creó medallones con las lampreas, cangrejos, mejillones y ananás.

La clase media y la clase pobre gozaron así de la ilusión de los más atractivos frutos de la naturaleza y fuimos llegando a tiempos peores.

Dado el costo ascendente de los sustitutos de boca y gusto, el bodegón había cobrado más importancia pero también se hacía inasequible a los pintores que no podían echar en las sartenes del arte, modelos tan cuantiosos.

Sesgando el camino y como estratagema de salvación en la hora en que ya se esboza la penuria mundial, el cubismo desajusta el bodegón, lo descompone, lo desfigura, y sobre fruteros torcidos y como rotos pinta frutas y peces que ya solo tienen la atracción de lo abstracto y desintegrado.

Ellos dan sus buenas disculpas: que necesitan representar lo que ven en distintos planos, que lo que se ve no es lo que se mira, pero debajo de todas sus explicaciones está que han matado el hambre, que han dado un cambiazo al deseo de cocina que llevaba a esos cuadros.

"¡No somos cocineros!", gritaban los cubistas, y para quitar más la voracidad al público unieron a sus bodegones, como a "mesas revueltas", flautas, diarios, papeles de música, guitarras.

Entonces en realidad –y por como resultaba todo incomedible– el bodegón comenzó a ser “naturaleza muerta” o “naturaleza matada”.

¡Se acabaron los artepófagos!

En mi último viaje por Europa, hace dos años, encontré algunos buenos artistas –sobre todo en Barcelona–, dedicados al bodegón y vi que algunos coincidían en pintar un pato colgado.

–¿Pero por qué tantos patos?

–Porque siempre hay alguien que pague el pato... ¡Y no sabe cómo lo tenemos que defender mientras lo tenemos de modelo!

–¿La gazuza de la familia?

–No... el perro... y más si uno tiene un perro que es de caza.

El pato es muy pictórico desde la más remota antigüedad –díganlo los japoneses que han pintado los más admirables patos– y además tienen un atractivo misterioso.

Un pato de pico ensangrentado, –triste de muerte, pero alegre de horno–, con su esponjoso plumaje, con sus amarillas patas palmípedas, valdrá siempre mucho y si se le añaden unos limones y un par de tomates, se lo podrá encarecer mucho más.

En el recorrido de ese mismo viaje, encontré casas aristocráticas que habían cambiado sus bodegones, –quizás habían ido a parar al mercado negro–, por cuadros de flores, como no queriendo que se notase el contraste entre su rumbo del pasado y la escasez del presente, pero en casa de un escritor favorecido por las musas del cine que le han dado mucho dinero –Edgar Neville–, vi un bodegón inmenso en el que entre terremoto y cascada de caza mayor y menor, peces y frutas, se destaca una Venus como la carroza mágica del cuadro.

–¡Solo Ud. –le dije al humorista y cineasta de mi antigua amistad– es capaz de haber encontrado un bodegón con una mujer desnuda, el único producto que es tanto del mar, como de la tierra, como del cielo!

Parada columnaria⁸

Podría haber titulado este artículo “la gran revista peristilar”, pero he preferido lo que de exhibición y éxtasis hay en “parada” y lo que de columnata visible hay en columnaria. La columna nació del primer árbol o si se quiere de la miniatura del primer tallo de flor con su capullo a la cabeza o con un fuerte tulipán como capitel.

Primero fue el sostén del porche –quizás el mismo árbol sosteniendo el sombrero– y después poco a poco se fue independizando, siendo una cosa con personalidad propia.

“Erecta-sustenta” fue el lema de las columnas griegas, las columnas más perfectas e inteligentes de la antigüedad.

Razas de columnas con la atracción principal de las “dórico-jónicas” –como si fuesen las de más noble apellido–, están en trozos o tambores, son lobulares, son rostrales, o cuentan la historia en bandas helicoidales.

⁸ “Parada columnaria”, *Saber Vivir*. Buenos Aires, n. 99, enero-febrero-marzo de 1952, p. 24-26.

Son los huesos únicos que suelen quedar del pasado, sus fémures enhiestos como cetros de nuestras civilizaciones.

Su índice supone tantas generaciones muertas que nos parecen un monumento funerario y varía de sentido su título de columnas milarias (como se las llamó por contar mil pasos) porque ahora cuentan miles de millones de muertos.

Por eso estuvo bien que los cementerios tuviesen polistilos, pues se hermanan con la muerte, la comprenden, juegan a dejarla entrever y a disimularla detrás de su esqueleto arquitectónico en combinación con la verja de entrada.

El lio de las columnas es insólito y los que tienen que aprobar el dibujo lineal saben del martirio columnario.

En el cerebro del arquitecto y de erudito del mundo antiguo hay ejércitos de columnas, como un obsedante álbum de la memoria.

A mí solo me gustan convertidas en realidal, un poco desbozadas por el tiempo, con un paisaje o una ciudad detrás.

Para mí una columna es un actor en funciones, un predicador de silencios que emerge en el desierto del pasado, declamando en blanco su papel sin palabras.

Polistilos, peristilos, columbarios, aparecen en la formación del panorama de la vida que llevamos en la cabeza.

Electra ¿quién fue? Fue una columna electrizada de tragedia, siempre dando gritos sobre una escalera de mármol.

Lo que más caracterizó a una época fueron sus columnas rizadas por los arquitectos-peluqueros de ese tiempo.

Por eso de que fueron grandes personajes con alma propia tuvieron sus parásitos que fueron los estilistas. Nunca sabemos bien quiénes fueron los estilistas, qué hacían, cómo les subían de comer, si bajaban de vez en cuando de la columna, si tenían una gran madera para aumentar el círculo último del capitel. Para lo único que tendríamos que vivir otra vida hacia atrás es para saber bien cómo maniobraron los estilistas haciendo equilibrio perpetuo sobre el pináculo empinado de la columna.

Lo que queda poco erguido del pasado son las columnas que representan el fantasma de la materia en camión. Después de las de la India y del Egipto cerraron su abanico de palmera o su gran florón de lotos y la columna se volvió humana y se llenó de problemas, de si era mortal o inmortal, caducante o no.

Era el tiempo de la juventud del mundo civilizado, todo un poco nuevo y recién inventado. Las columnas no tenían ni síntomas de muerte y si alguna murió es porque se había suicidado.

El hombre creía en las columnas y detrás de ellas se ocultaban pensamientos, grandes anhelos, secretos pecados, huidas al mirar de los dioses.

Las columnas hicieron todo lo posible para sostenerse siglos y siglos hasta que un día las más antiguas comenzaron a doblar las rodillas ante un Dios nuevo además de doblegadas por el cansancio y sobre todo por los fuertes soles de las centurias. Es cuando comienzan a alimentarse de rodajas de columna las Grecias y las Romas llenas de ocaso.

Muchas desaparecieron sin dejar ruinas ni sombras, no sabiéndose adónde se fueron.

De su superhombria no quedó nada por ser híbridas y no haber tenido hijos directos de sí mismas. A lo más algunas conservaron sus recuerdos y se sintieron orgullosas de que Augusto las hubiese dado una palmadita.

Con la época fanática y medieval se llenaron sus capiteles de parturencias extrañas, ángeles, monstruos, crisálidas de brujas. La columna se enrevesó, vivió orgullosa de su capitel y por ese orgullo se volvió decadente. La vieja columna salomónica hija de aquel Rey que tenía la columna dorsal retorcida, dejó paso a la columna barroca llena de manos agarradas a ellas para escalar el paraíso y la columna báquica que tenía racimos como si estuviese emparrada perdió la línea y se convirtió en la columna borracha.

Las puras columnas quedaron señalando la meta de los turistas –alimentados con su duro salchichón– y solo muy pocas quedaron sueltas y erguidas como si fuesen el resultado de un milagro, muriendo en pie como en flor de santidad, pero mientras esas columnas supervivientes, alienten esbeltas, las agencias de viaje venderán billetes azules.

La arquitectura moderna comenzó a abandonar las columnas y solo Norteamérica –hay que confesarlo– las siguió imponiendo hasta en las fincas rurales, siendo quizá por eso que O'Neill vuelve a escribir otra *Electra*. Las columnas sirven a bancos, teatros, museos, pero ya no hay perspectiva para ellas. Solo en París quedan unas columnas modernas que parecen viejas columnas con gabán pardo en las que el brazo de Napoleón está en cabestrillo.

En el mundo actual se plantea el caso de que el pueblo tiene derecho a columnas y solo marchan bien sus instituciones si tienen columnas empotradas.

¿Creerán las masas futuras que las columnas son burguesas? Harán mal en creerlo.

Han llegado con estos tiempos las columnas de hierro –abominables las de hierro colado o esas que imitan mármol y que indignaban a Ruskin– las de aluminio y las de porcelana aséptica y aislante que han inventado ese nuevo tipo columnario que se yergue en las fábricas de electricidad, superando a todas las del ciclotrón.

Las columnas serán eternamente misteriosas e indiferentes.

Desde lejos nos parecerá que alguien se oculta detrás de ellas y hasta las veremos patilludas en el rostro que se las adapta, pero cuando nos acerquemos no habrá nadie.

“Al salir del mal pleito del no se puede” de los bancos, del anonadamiento que causan los grandes museos, nosotros sí, nos podremos ocultar detrás de ellas.

A lo que no llega su consuelo es a que nos sentemos en su base, pues tiene la cruel desdeñosa de no permitir sentarse en ella. Gentes sentadas a su alrededor la harían de menos. Parece decir orgullosamente: “¿Qué esperan, a que seamos ruinas para sentársenos encima?”

Pronto tendremos las columnas de cristal iluminadas por dentro con luz fría. Frente a las columnas de humo o de soldados de número, o de cajas de sombreros del presente, hay que renovar las columnas verdaderas, aun renovando la escultura, y yo he sugerido ya a los arquitectos la “columna pierna” que podrá ser estilizada con la más graciosa morbidez.

Las piernas –claro está que piernas de señora–, tienen atractiva elasticidad columnal y creo que ha llegado la hora de que se las enormice para sostener edificios optimistas.

El arte debe ser también a veces imitación de la naturaleza y justo es que se haga efectiva la frase de “se sostenía sobre dos bellas y robustas piernas” o “llenaba el proscenio el bello intercolumnio de las piernas de las bailarinas”.

Es una cuestión muy delicada de proposiciones –bien lo sé yo– el que esas primeras columnas pantorrilleras y panzuditas resulten bien y el único problema a resolver es si las piernas han de estar con los pies para arriba –como los antipodistas– o para abajo como es más corriente.

Solamente la práctica y el cemento resolverán este problema.

La errata⁹

Cuando no hace mucho tiempo apareció en un artículo mío sobre las columnas la errata repetida de los “estilistas” en lugar de “estilitas”, me decidí a concretar una diatriba contra la errata.

La errata parece una burla de la naturaleza contra uno mismo; parece una conspiración de los bosques pero al fin se descubre que es un descuido mecánico o un microbio insignificante pero picantísimo.

La errata tiene eficacias impensadas y se sospecha que gracias a las erratas aparecieron los tipos móviles de la imprenta, pues al tener que corregir con pedazos móviles de madera el texto general grabado sobre una plancha, surgió el alfabeto general con letras sueltas.

La errata es muchas veces la única manera de que se fijan en nuestros artículos.

Corregir con exceso es la muerte. Debemos escribir pero después de ese esfuerzo desahogador, el otro, no acaba de merecérselo la humanidad.

¡Errata! ¡Erratas! ¡Pijoterías erratas!

La errata es un microbio de origen desconocido y de picadura irreparable. Quizás Dios no solo dijo a la mujer: “Parirás con el dolor de tu vientre”, y al hombre “que ganaría el pan con el sudor de su frente”, sino que añadió, suponiendo al intelectual que no suda: “y tú, hombre, sufrirás, cuando seas intelectual, la mordedura atroz de las erratas”.

Así, sucede que después de que hemos corregido segundas, terceras y cuartas “pruebas”; después que nos hemos cansado de poner ¡¡Ojo!! ¡¡Ojo!! al margen de las correcciones difíciles; después que hemos leído el primer pliego salido de la máquina y hasta la hemos mandado parar para que corrigieran las últimas erratas, sin embargo, a la postre, hay erratas aún. Por eso, después de una constante experiencia de estas cosas, he deducido que la errata es un microbio independiente de la higiene del escritor y del cajista. La errata que tiene vida y sagacidad propia se disimula detrás de una supuesta corrección y no saca sus tentáculos sino después de implantada la forma en la máquina, o si aún ahí se la persigue, espera a que vayan tirados los cien primeros ejemplares correctos para brotar después.

Hay que llenarse de mayor despreocupación. No hay que decir siquiera “con permiso de la Academia”, cuando se cometa una falta necesaria. Hay que hacerlo todo con convicción y suprimir la fe de erratas, que demuestra un espíritu timorato, y en medio de todo, sobrecogido de miedo a los otros.

La errata es inextirpable. Matamos la plaga, pero quedan las huevas. La errata está adherida al fondo de las cajas, y en vano el fuelle de las imprentas sopla los días de limpieza en los

⁹ “La errata”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 101, julio-agosto-septiembre 1952, p. 20-23.

cajetines de la caja para aventar el polvo y las erratas. En vano también el fuego interior de las linotipias funde el metal de la composición, porque la errata es un microbio que vive en el fuego. La errata es inextirpable, quizás más que nada, porque representa la mala intención de que está llena la naturaleza y la envidia insana que la posee. El temor a la errata es la única inmoralidad que puede cometer un escritor que escriba con libertad y con libertinaje.

La errata nos sorprende siempre y nos anonada. Nos creíamos lo bastante escépticos, y sin embargo, la errata mueve en nosotros pesados instintos y pesados pundorones. Esperábamos la publicación de “eso” cuando teniéndolo en la mano ya impreso, casi hemos estado por no leerlo. El corazón nos daba que había una errata como una enorme infidelidad; *la errata que hay... ¡Maldita sea!...* Después de verla perdemos el gusto de lo que hemos hecho feliz y penosamente, acabando de corregirlo y de darle sensatez, muy pálidos, con los lentes de las ojeras clavados en las ojeras, ya en la palidez de la madrugada o quizás más allá, ya en la crueldad de la mañana que acribilla con su luz a los que han pasado la noche en blanco. Por causa de la errata se ha fundido toda la instalación de luz que habíamos puesto en nuestra obra. Parece que esa errata nos ha hundido en la obscuridad para siempre. Solo el dueño de la viña alegre y ubérrima, a la que ve atacada de pronto por la filoxera, o el hombre que no había asegurado su casa y la ve arder, saben lo que es esto.

(El diablo, en medio de toda esta turbación, sonríe y dice: “¿Y si nadie leyó el trabajo?”)

La “fe de erratas” no subsanará el mal. La “fe de erratas” llega tarde. Y si ha sido en un periódico donde la errata ha atacado nuestra obra, no tendremos ni ese consuelo póstumo y supersticioso, porque ni los comunicados ni las rectificaciones que enviásemos se publicarían. La errata de prensa queda incontestada.

El conocido industrial Felipe González podrá rectificar que él no fuese el ladrón del mismo apellido que figuró el día anterior en la sección “Sucesos”, aun cuando no haya motivo para la rectificación, porque el acto de su homónimo fue una simple ratería comparada con sus *negocios*; pero al escritor le está prohibido rectificar, aunque le mueva el motivo supremo de las letras.

¿Qué hacer entonces? Con una esponja borraríamos en la sesada de todos la errata esparcida. Borraríamos la creación para borrar la errata. Quisiéramos volver a hacer ese número del periódico, rehacerlo, como si no hubiese salido ya. Renovarlo todo: la ocasión, el día, la memoria de todos. Volver a reproducir esa fecha y esa hora en medio de la inocencia universal de que hubiera pasado. ¡Absurdos que penamos, porque sabemos bien, conociendo la insidiosa naturaleza humana, que por la persuasión no podremos rebajar el valor que todos aprovechándose han concedido a la errata!

Todos son medios imposibles de curar lo incurable. La errata está allí donde está, indeleble y brillante, y de la página en que está no queda nada sino ella. Es lo que primero y lo único que se lee. Es risible y visible para todos, pero al único a quien contagia es al escritor responsable. Él es inocente pero la errata hasta le prueba la coartada y le abate como a un arrepentido.

El escritor atacado siente toda su humanidad traspasada de flaquezas, siente toda su anatomía sobrecogida e infraganti. Así quedamos los atacados como bajo un catarro fuerte que nos balda estúpidamente por entero. Nadie nos consuela. Todos los que han padecido las erratas, así como los que han padecido el catarro, se olvidan completamente de lo que

fue aquello. Resulta nuestra infección, como el catarro, una enfermedad deleznable, anodina y ligera. Solo una indisposición. La enfermedad que no consterna ni mueve el corazón de nadie. La enfermedad cuya gravedad es improbable fuera de nosotros, y, sin embargo, la enfermedad que más llena, que más abotarga, que más nos desuella ante ese espejo íntimo en que solo nosotros nos vemos como nos ve la Providencia y la muerte.

La fiebre y otras enfermedades más graves, pero no tan irrepresentables y tan incom- solo nosotros nos vemos como nos ve la Prodiación en medio de todo. [sic]

“Los mejor es no cuidarse y no hacerle caso”, nos decimos, como ante el constipado, ante la errata. Pero al aire libre se siente más la errata y nos resfriamos más que si nos hubiésemos quedado hasta pasar el septenario en el rincón tibio.

Callamos, pensamos en otra cosa, procuramos olvidar, pero tenemos la errata detrás de la oreja, agarrada a ella, como con un dolor irresistible hemos visto las orejas de los pobres conejos de campo, llenas de garrapatas clavadas en ellos, obcegadas y taladrantes, inextirpables y crueles sobre la impotencia resignada del pobre conejo en el que se practica la vivisección.

Yo proyectaría sobre estas páginas la silueta de uno de esos Ecce-Homos de las láminas de Anatomía, al margen de los que están escritos los nombres de todos sus órganos, formándole una aureola de apelativos técnicos, y lo proyectaría para que en el esa especie de árbol frondoso que resulta así el hombre se viese que todo es atacado por la errata, todos sus órganos y todas sus entretelas.

Hay que inventar el medio de extirpar ese microbio sutil que nos persigue a cada uno más que a todos los demás, y a mí sobre todo, porque yo le he irritado demasiado, hasta llegando a poner en uno de mis libros en vez de “fe de erratas”, “fe de herratas”, emplumándolas así con esa *h*, e hiriéndolas con su propio agujón.

Ejemplo de una errata de linotipia:

JEROGLÍFICO COMPRIMIDO

tos y cientos de tarjetas que nos
 “¿Dónde van a parar esos cien-
 hemos dado todas...¿A quié-
 estarán llenos de hojas secas y de
 hicimos? Nosotros no tenemos
 nes?... Los estercoleros del tiempo
 tarjetas secas...”

La solución jamás

A veces es una errata machacada que parece una errata casual, una errata de la tirada o del ajuste, no es una errata. Esto es que el director ha mandado machacar una frase. Ahí quizás decía: “Tánger, esa población del Asia”, o “el ministro es un bruto a carta cabal”, o “hay que llegar al incendio de todo”, o “Fulano de Tal ha publicado un bello libro”, o alguna otra cosa por el estilo que se iba a escapar a la cultura, al gubernamentalismo, al orden o al régimen.

Otras veces se tumban las letras o aparecen vueltas dos líneas enteras... Como los buros, es que se han echado panza arriba aprovechándose de un descuido. Hay verdaderos caprichos de las letras, de las líneas, de las grandes titulares sobre todo.

Sí. Jamás, porque como esa errata demasiado larga no se rectificará, ¿quién supondrá que dice ahí: "¿Dónde van a parar esos cientos y cientos de tarjetas que nos hicimos? Nosotros no tenemos sino un amigo, y sin embargo, las hemos dado todas... ¿A quiénes?... Los estercoleros del tiempo deben estar llenos de hojas secas y de tarjetas secas..."

EJEMPLOS DE FALSAS ERRATAS

... Al beber la sangre espumosa.

Aquí donde debía poner beber no hay errata. En vano que lo afirme el autor. Él puso beber en vez de beber, y el cajista que estaba distraído la dejó pasar. Sin embargo, después de todo, esa es una errata transparente y dulce sin importancia. Las negras y opacas son las malvadas.

Grabiel Dannunzio, dijo...

Esta errata tampoco es una errata. Ahí donde dice ese nombre debía decir Gabriel D'Annunzio; pero bien va lo otro. Esta errata revela imaginación, independencia, creación, sinceridad, substancialidad del hombre que no compulsa las citas y que está reñido con la insubstancialidad imposible que supone ufanarse de saber demasiado los nombres y los apellidos de los grandes hombres.

Apenas me interesan los acentos: yo no escribo para los que necesitan acentos para saber pronunciar las palabras –el lector tiene que poner acentos y comas–, ni para los que las exigen como pedagogos.

Para mí un libro plagado de erratas sería un libro ideal. Siempre he soñado lanzar una obra con todas las erratas en sus primeras pruebas, y al mismo tiempo después otra edición perfectamente corregida. ¡Vería el público los adornos del azar que supondría la erratería!

A mí me han perseguido las erratas pero no me han comido y solo encuentro mal las erratas de las guías de ferrocarriles o las de las listas de precios. A veces una errata me ha costado una colaboración, así el que me cambiasen "acuaplanos" –esas tablas de lavar con bridas–, por aeroplanos y que resultase que yo decía que hacen tonterías los aeroplanos norteamericanos. ¡La cortedad de mente del director no pudo suponer la errata!

La más dura errata con que he luchado fue una de Marcel Schowb que decía: "la mano derecha debe ignorar lo que hace la mano derecha". Los cajistas se negaban a admitir esa exageración y se sometían a que fuera la mano izquierda la que no debía saber lo que hacía la derecha.

Tuve que ir a la imprenta en la temprana mañana cuando tinta estaba helada.

Las erratas en pensamientos y greguerías son atroces.

Yo había dicho “los violines serraban una nota” y apareció “los violines cerraban una nota”, y yo había dicho “aquel silbido era la espina de la noche” y salió “aquel silbido era la esquina de la noche”.

Aunque creo como Benavente que “la fe de erratas al final del libro no corrige ninguna y las recuerda todas”, a veces he aprovechado esta ratonera, pero ya solo pongo al final de mi número un papelito “vale por 25 erratas” aunque me ha escrito alguno de mis lectores que debo ampliar el vale a setenta y cinco.

Como mis erratas son para risueños, no para doctorales, me permito el lujo de corregir solo una. Así en la primera edición de *El Circo* escribí:

“¿Para qué corregir todas las erratas? Eso es dudar de la listeza del lector. Él ya las ha corregido. Sin embargo, corregiremos solo una por ser la última, y porque es la pulga que más nos ha picado y le hemos traspasado al autor. Ahí donde al final del libro se lee *espiación* debe leerse *expiación*. Y ya ha hecho así: “¡Clac!” la errata, como un piojo de circo al que hace estallar con estruendo el clown sobre la caja de su mandolina.”

No nos preocupen las erratas. Su fiebre remite a las 48 horas de aparecida. Hay “corrige-erratas” meticolosos que hasta encuentran en las obras de Menéndez Pelayo, las publicadas después de su fallecimiento, erratas como éstas: “capihopón” por “capigorrón” y “estugofutés” por “está gafo, tal es” trasladadas a Gómez Ocerín, por Alfonso Reyes, el mayor meticoloso de las erratas, tanto que a veces no se sabe en definitiva cuál es la que hay que corregir y cómo hay que corregirla.

El mismo Alfonso Reyes escribe cómo se ha visto en el caso de adoptar por buenas las erratas:

En un verso de nueve sílabas: “De *nívea* leche y espumosa”, la imprenta me hizo decir, lo que era más conforme con la medida y más expresivo y sabroso: “De *tibia* leche y espumosa”, tanto más propio cuanto se trataba de leche recién ordeñada. Otra vez, la casualidad me corrigió el verso: “*Más* adentro de la frente”, por éste, mucho más sugestivo: “*Mar* adentro de la frente.

A veces en la lucha por la errata luchamos por un profundo sentido del oído. Así cuando Unamuno escribía: “oscuro” y en la imprenta le corregían las pruebas con la indicación: “ojo: oscuro”, él las devolvía con esta otra: “oreja: oscuro”.

A mí siempre me ha sido difícil escribir *erudito* sin el pingorote de la hache.

No hay que pensar meterse en la trapa por las erratas y su diablesca persecución, ni tampoco hacharse la mano por haber caído en ese renuncio ya que no se trata más que de una arbitrariedad de los que han hecho rígidas las leyes del lenguaje.

Así como los antierratas, existen en los tiempos de humorismo que corren los erratas empedernidos.

He aquí cómo transforma el sentido de la errata:

–¡Esto es intolerable! –rugió el director del periódico, agitando ante el regente de la imprenta un ejemplar de la última edición.

–¿Qué ha ocurrido? –dijo el regente, temblando como una hoja en otoño.

ble, y la coronan de espinas haciendo valer duramente las erratas, que es como si en vez de aprovechar para el homenaje las flores aprovecharan las espinas!

¡Qué importan las erratas! La gran errata incorregible es la de morir. ¡Riamos y lloremos ante esta terrible libertad en que coloca esta errata inevitable! Mientras no nos muramos, ¡qué importan las erratas!

Malvado el que en este muestrario de retales de todas las clases vea la errata en vez de ver el efecto de cada retal. Solo será inteligente el que anote los retales que aquí faltan; los nuevos matices de la vida que han aparecido.

Hay erratas de la enemistad y el boicot. Ninguna pluma ni dormida ni despierta hubiera escrito que Felipe el Hermoso era hijo de Carlos V, ni nadie hubiera puesto habrir con hache.

La errata por lo menos es triste.

Notas sobre el Surrealismo y sus secuencias¹⁰

Dice el profesor de estética: "Saltemos todo el programa de la asignatura y ahora que estamos fuera de su última lección, hablemos un rato". Ya no se puede vivir ni pensar sin surrealismo y sin lo que ha venido después y sin la esperanza de lo que vendrá más tarde.

La estrategia del arte surrealista que ya se aparta algo bastante de lo figurativo ha adquirido su justificación frente a la fotografía en colores que hace prodigios dando los matices exactos e identificando a las personas como para el pasaporte definitivo necesario el día del Juicio Final. Pero que en cambio no puede reproducir lo que hay detrás de lo que se ve, lo que se transforma en el arte nuevo, lo que no está y debe estar en lo que está. En la vieja pintura estaban los que pintaban días alegres y los que pintaban días tristes, pero en la nueva solo figuran los que pintan días más allá de la alegría o la tristeza. Dios está contento con el arte nuevo por su novedad, y porque lo artístico sin alevosidades políticas o antirreligiosas no le puede ofender. El arte nuevo es la única muestra verdadera de que la civilización evoluciona y cambia, pues los artistas creadores y descubridores son los que revelan la mayor diversidad que se puede lograr en fantasías, subconciencias y absurdos que son la superación. Nos asomamos a ellos por la vidriera entreabierta entre la vida y un más allá supuesto, roto el gran vitral. Ellos saben lo que es la persuasión secreta y echan mano de ella preparando sus cuadros para eso. Se ayudan de sus inauditeces, aglomeran materiales para complejizar el futuro, están bien "provistos" frente a los pintores de los cirios muertos, cuando sobre el pedestal de la cera caída, solo se levanta un pabilo mortecino y lagrimeante. Con su prestidigitación e ilusionismo de las formas –lo único que es un poco creador en el hombre– demuestran que el alma es inmortal, porque solo un alma inmortal puede dejar para el más allá de todos los tiempos la solución de sus jeroglíficos. Son cada uno de sus protagonistas distinto al otro sometiéndose al apotegma Baudelaire que dice "un artista, un hombre verdaderamente digno de ese gran apelativo, debe poseer alguna cosa esencialmente 'sui generis', por la gracia de la cual él es 'él' y no otro". Lo peor que tiene la vida es cómo se repite y la misión del Arte es

¹⁰ "Notas sobre el Surrealismo y sus secuencias", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 108, abril-mayo-junio 1954, p. 10-14.

evitar eso, eliminando la monotonía y descansando del aplastamiento de la insistencia. Hay que aceptar que la pintura para ser más atractiva, menos anodina y más misteriosa es el signo eficaz. El arte en el fondo es una elevación con aspiraciones a modelar el tiempo que no se ve y que teniendo que venir vivirá sin nosotros. Dios hizo la mayor parte de las cosas gracias al arte por el arte y pudiendo haber evitado todas las estrellas Dios las creó para grandeza del vacío negro, por amor al Arte.

El surrealismo no es una broma, es una superproducción, una espantosidad, una circunstancia empavorecida. El arte es una opinión teorizadora hasta el más allá de los más alláes, hasta el más allá de las fiestas mejores del espíritu que trascienden sin miedo la raya del alba. Así los que estamos dedicados a la dilucidación del Arte ascendemos por la escala de luz que va de la tierra al cielo. El arte de nuestro tiempo es la evolución hasta los mayores atrevimientos. Ciertas imágenes aisladas que nos presenta esa pintura son capaces de fijar la conciencia clara hasta el punto de hacerla coincidir con ellas. El surrealismo fue un puente entre lo real y lo fantasmagórico, hermanando lo físico y lo metafísico, todo hecho a la manera de un sonámbulo que disparase hacia un blanco difícil en que solo al acertar con el botón abrirían paisajes y anatomías vivas. ¿Que por qué se superponían las cosas y se reformaban, sumándose en la alegoría las más heterogéneas? Solo porque al haber logrado la puntería salió "eso" como en la magia de la feria aparecen musas y monstruos y se ponen en movimiento trenes y barcos.

Querían en el fondo revelar que lo más esclarecedor de la vida son las cosas inesperadas.

Sus cuadros tienen el aspecto de aviones que han llegado o que van a partir.

Ellos abren la realidad hacia otra parte.

Parecen incurrir en terribles paradojas pero eso no es cierto porque son los analógicos supremos.

Breton lo ha aclarado de un modo admirable:

"Jamás experimenté el placer intelectual fuera del plano de la analogía. Para mí la única evidencia en el mundo está determinada por la reacción espontánea, extra-lúcida, insolente, que se establece en ciertas condiciones entre tal y tal otra cosa que el sentido común se abstendría de confrontar; tan cierto como que la palabra más odiosa me parece la palabra PUES, como todo lo que entraña de vanidad y de delectación melancólica. Amo apasionadamente todo lo que, rompiendo al azar como un cohete iluminando una vida de relaciones extremadamente fecunda, de la que todo indica que los hombres de los primeros tiempos poseyeron el secreto..."

Los contactos primordiales están cortados: yo digo que esos contactos solo el resorte analógico viene fugitivamente a restablecerlos. De donde la importancia que adquieren, a largos intervalos, estos fugaces brillos de espejo perdido... Lo que la analogía poética tiene de común con la analogía mística, es que transgrede las leyes de la deducción para permitir al espíritu aprehensión de dos objetos de pensamiento situados en diferentes planos, entre los cuales el funcionamiento lógico del espíritu no está en condiciones de tender puente alguno y se opone a priori a que ninguna clase de puente sea tendido. La analogía poética difiere fundamentalmente de la analogía mística en que de ningún modo presupone a través de la trama del mundo visible un universo invisible tendiente a manifestarse. Por el contrario, es del todo empírica en su marcha, siendo el empirismo lo único que puede asegurarle la total libertad

de movimientos necesaria al salto que ha de procurar. Considerada en sus efectos es verdad que la analogía poética parece, como la analogía mística, camppear en favor de la concepción de un mundo ramificado hasta el infinito y todo él nutrido por la misma savia, pero se mantiene sin ninguna restricción por el cuadro sensible, es decir, sensual, sin manifestar ninguna propensión a caer en lo sobrenatural. La analogía poética tiende a hacer entrever y valorar la verdadera vida 'ausente' y, dado que no extrae sustancia de la ensoñación metafísica, no piensa tampoco en devolver ninguna de sus conquistas a la gloria de un 'más allá' cualquiera".

¿Que con todo eso producen monstruos? Oigamos la defensa que hace Baudelaire de la aparente deformidad: "Lo que no es algo deforme tiene un no sé qué de insensible, por consiguiente, la irregularidad, o sea lo inesperado, la sorpresa, la admiración son una parte esencial y la más característica de la belleza". Muchas de sus irregularidades de sus tomas taquigráficas del azar se deben a la pura burla del "humor negro" y por eso es su mejor revista la titulada *El triángulo cuadrilátero*.

El arte es la impaciencia, el sarcasmo, la instigación ante el atraso y la grosería de la vida y por eso es una bofetada al mundo.

¿Que eso quiere decir política revolucionaria?

¡No lo es!

Estamos viendo unos artistas que solo brindan nuevos medios de expresión para desintegrar la burguesía de las costumbres.

Uno de los promotores ha explicado muy bien ese deseo de cambiar la vida:

"Esos ideales, esos modos de sentir no difieren fundamentalmente de lo que eran, en la primera formulación que yo les he dado. Todo se resume siempre en la necesidad de cambiar la vida. Más que nunca esta vida que se nos impone se muestra inaceptable: hace ya bastantes años que no hay casi nadie que la defienda. Es indispensable y urgente una operación de gran envergadura: todo está en saber en qué debe recaer la intervención. A esto el surrealismo no ha cesado nunca de responder que debe recaer a la vez sobre el mundo exterior (su estructura económica y social) y sobre el mundo interior, es decir, sobre el entendimiento humano. Tal ha sido, por otra parte, la opinión tanto de un reformador de genio como Arthur Rimbaud. Ni que decir tiene que los medios propios del surrealismo se califican ante todo por la intervención en el mundo interior. Es hoy bien sabido que nada se ha propuesto tanto como hacer franquear al espíritu la barrera que le oponen las antinomias del tiro 'acción y sueño', 'razón y locura', 'sensación y representación', etc., que constituyen el obstáculo mayor del pensamiento occidental. Lo que me piden esos artistas es derecho para profundizar el problema humano bajo todas las formas, reivindicación de la libertad del asunto, refutación a que sea juzgada la calidad de una obra por la extensión actual de su público, resistencia a todo lo que limite el campo de observación y de acción del intelectual".

¿Pero el surrealismo está en estos momentos en absoluta vigencia como cuando se escribía eso? No. Quizás se ha anticuado y brotan de él azarosas derivaciones.

Se ha desligado de él Dalí, el abstraccionismo que es como su epitafio y Calder que tira hacia otro lado con sus "móviles".

Yo no voy a ocuparme ahora de todas sus dispersiones, desde ese Klee sentenciado a muerte desde muy temprano por una especie de esclerosis de la piel, ni pasando por un Mondrian, el vitrista genial.

Solo porque es una buena bifurcación y porque yo le vi y le conocí cuando producía la mayor extrañeza, voy a ocuparme de Calder y sus "móviles".

Hacia el año 1932, supe de su existencia y de su circo hecho de suscitaciones y logré que bajo mi responsabilidad le llevase a Madrid la Sociedad de Conferencias –a él y a su mujer– para que diese en la Residencia del Estudiantes dos representaciones de su circo alucinatorio.

Confieso que tuve miedo de que aquel hombre con sus artistas de trapo y alambre, su equilibrista con piernas de zanahoria y su valla retaca de circo como hecha de yeso y terciopelo, más su gran platillo chino y su tambor para los momentos solemnes, pudiese no convencer a la concurrencia, pero pronto todos estaban poseídos por la atmósfera de su circo.

Sin embargo lo más extraordinario de aquel Calder que hacía tragar a un muñeco de trapo alfileres de sombrero de señora como si fuesen sables, eran unos nerviosos artilugios de alambre con lunas blancas, amarillas y negras soldadas en las puntas de sus cabos sueltos y que él expuso al margen de la función de circo llamándoles sus esculturas.

Yo enseguida me di cuenta de que aquella era una derivación del surrealismo que iba a tener suerte en un próximo porvenir y en efecto, al cabo de los años –veintitantos años después de su creación– los "móviles" están en pleno auge como si escultóricamente fueran el *pendant* de la pintura abstracta.

Ya había habido en el mundo una secreta necesidad de ese balanceo de lo metálico y las clases inquietas habían comenzado a comprar balanzas de precisión que lucían su brillante forma dorada hecha con rutilantes metales y que pesaban el aire en sus platillos, aspirando a pesar oro.

Calder dio forma antimercantil a ese deseo de rutilantes suspensiones de las balanzas de los mercaderes y las elevó al desinterés del arte.

Hoy Calder debe ser muy rico y pronto habrá una gran fábrica de "móviles". Pero antes de que eso haya sucedido, ¡cuánta paciencia, cuánta fe en que estaba creando unos vivos satélites del Arte!

Da miedo ver esos talleres de Calder llenos de alambres retorcidos, de láminas de metal recortadas, de balanceos de lo inestable queriendo lograr la compensación del equilibrio.

Hoy cuelgan de mi techo dos "móviles" en un constante volver la cabeza de sus elementos, como si fuesen veletas interiores para observar los vientos de la inspiración.

El surrealismo unido al abstraccionismo han provocado la telaraña de la musaraña plástica y el contemplativo del quimerismo suelto, encuentra en eso la más plástica contemplación.

Bien recortados harapos metálicos cuelgan repintados con colores complementarios, galleando con sus gayos colores en las tristes habitaciones, como la contradicción supermental de los implementos eléctricos.

Antes se decía: "lo que hay que tener es un móvil para vivir" y ahora resulta que eso se ha convertido en secuencia verdadera y el "móvil" para que la vida no sea tan anodina está en esos aerómetros libres que inventó el alambrista norteamericano y en los que no creía nadie hace veinte años.

Formas y colores en movimiento, filamentos de la fantasía, elementos no figurativos, sistema estelar y arbitrario del mundo interior, he ahí unas enredaderas del espacio con hojas inquietas y sin hormigas.

Alambrismo¹¹

Primero, no hay casi que decirlo, comienzan los artistas a jugar con las chapas de aluminio o hierro, pero no es ese el "alambrismo", ese fue el "hierrismo" o el "latonismo" con más anchos tirabuzones.

El "alambrismo" esperó más, no se atrevió a destacarse a toda luz con sus flacuras, con sus finos esqueletos, con sus suposiciones filamentosas.

Pero de pronto, por distintos sitios, con la firma de originales confeccionistas, comenzaron a aparecer escuetos fantasmas de alambre.

Eran apariciones esquemáticas que venían del más allá, espectros de figuraciones mágicas que brotaban del desentierro de la sombra, y se erguían como supuestos macabros.

La sierpe metálica se atribuía vida por la forma decisiva con que se enguizcaba en el espacio, como la aparición súbita y ágil de la centella.

El alambre quería vivir y ser como un eje metafísico de la escultura y las manos nerviosas del artista, ayudadas por varios alicates, forzaban los dobleces difíciles y quedaban dibujos plásticos, caligrafías con morbideces propias. Si volvemos bien la cabeza hacia el pasado confesaremos que nos dieron un susto sobre sus pedestales de madera negra, esas bailarinas de la cámara oscura.

La teoría que animaba el transformismo del alambre era que los seres son opacos y solidificados, pero lo que les mueve es su filamento, lo que tiene importancia en ellos es el dibujo de su filamento.

Esa mujer con la que hemos estado hablando tiene unas lindas formas, se mueve meciéndose en la conversación; pero su filamento es deplorable y es como un manojo de alambre que se hubiera enredado.

No es verosímil que los pesados órganos se transmitan unos a otros la movilidad del espíritu y se pongan en orden de acción gracias a sus pesadas conexiones. Eso siempre me ha resultado inverosímil para tener una idea de cómo se casan los movimientos.

El filamento atraviesa el ser y forma en su fondo un dibujo historiado, en cuyas proporciones, más o menos aberradas, está la belleza del ser.

La gitana toma las manos para saber lo que pasa en aquel a quien echa la buenaventura, y en sus rayas, encuentra en el más simplista filamento de la persona toda la explicación del destino.

El psicólogo estudia el filamento general del ser, y eso le da la silueta del que observa.

Antes el novelista describía el rostro ovalado, los ojos almendrados, las pestañas, el color de los ojos y se quedaba tan tranquilo.

¹¹ "Alambrismo", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 116, [octubre] 1956, p. 14-17.

Hoy el novelista ha de encontrar el sentido del filamento de sus personajes, el garabato de sus almas, el extraño dibujo de sus complejos. Es mucho más difícil y complicada la caligrafía.

No revela el arte nuevo una actitud de monjes que rechazan la tentación, sino una visión clara de ese espectro indeseable que danza en el fondo de la acometida directa de la seduciente.

"Es fea, ¡pero qué hermoso filamento tiene!", diremos convencidos ante la dama frágil, de la que nadie ve la atracción secreta.

Caballeros de filamento retorcido pasan ante nosotros, creyendo que no vemos que son una especie de llavero con ganzúas.

En el pájaro que vuela ya no vemos lo que en él hay de relleno, sino lo que representa de filamentos y raudos. Si tuviésemos que dibujarle haríamos un grafito móvil, un garabato zigzagueante en el cielo.

La forma de la ampolla con que los visitantes se nos presentan ya no tiene ningún engaño, pues enseguida les convertimos en la simple o complicada rejilla de hilos reunidos alrededor de un eje, algo así como una cifra, no con los caracteres monótonos que van del 1 al 9, sino con formas variadísimas, pero que tienen su número en la serie posible de los filamentos.

Hay tipos con filamento de animal, y, sin embargo, hay animales con filamento de persona.

"Alicia fumaba en su larga pipa, creyéndose un figurín de la última moda, pero se veía el dibujo de alcuza que se escondía bajo su figura de mujer envuelta en collares. En el mármol de la mesa se habría podido hacer el dibujo anguloso y picudo que se transparentaba en ella."

"Prócuro se creía un Atlante y, sin embargo, se le veía como una gran pecera en que naufragase una sanguijuela. Ocupaba su figura mucho sitio, desplazaba el volumen de un cuadrado armario de luna y, no obstante eso, su ser interior era un escaso filamento inquieto que subía y bajaba en su figura como un ludión flaco."

Entre las dos pesadeces de la persona –huesos y carne– el filamento es su cifra vital.

Esa mujer silenciosa, que solo se deja mirar, tiene un filamento simpático que sostiene la vaga seducción que se escapa de su figura. Rica en filamento, atrae con rotundidad y queda reforzado su interior y sostenidos con imperio sus hombros mórbidos.

El interpretador de filamentos ya ve a las gentes convertidas en ese diseño gracioso, grotesco y desproporcionado que es la armazón de alambre de sus figuras.

Las coronas de alambre galvanizado son lo que el artista llama "primera materia" y "materia definitiva".

Con cuidado bajo el fanal del aire podían ser eternas esas superfetaciones del espacio, esos diseños que se quedaban tiesos y retorcidos en su verticalidad.

Era una geometría del arte que si era genialmente concebido evocaba lo que se había propuesto, como una plasmación de ese gesto que hace el escultor en el aire proponiendo un boceto.

El alambre dormía en las ferreterías dedicado a otros menesteres prácticos, rurales, secundarios.

Era un noble conductor de la inspiración y debía servir para algo más que para construir aparatos de radio en que el alambre obedece a leyes científicas. El artista lo endereza y lo doblega para hacer fantasmas orgullosos.

Ese silfidismo mostraba la delgadez de lo obeso y el bailarínismo de la vida quedaba condensado en su más esbelto gesto sin tener necesidad ni del tontin de gasa.

Era el espiritismo de la tanagra nueva, descocada hasta los huesos, mostrándolo todo sin necesidad de quitarse nada. La plasticidad la ponía el recuerdo.

Junto a los grandes estilizadores con éxito y renombre aparecieron los “dilettantis” con taller en los sótanos o en las buhardillas de su casa, y algunas bellas, como si preparasen armazones de sombreros, crearon especies ninfas de gallarda categoría.

El noble y maleable alambre permitió todos los juegos, todas las planificaciones y se convirtió en deportista saltarín y displicente.

Como si fuera poco para él la silueta humana o el Mefistófeles decorativo, pasa a ser problema, trampa imaginativa y, por fin, gracias a mi amigo Calder, intenta ser máquina del equilibrio y el tiempo, araña de la inquietud, problema astronómico.

Pasa Calder de su circo de muñecos equilibristas, a la cuerda floja o tirante, moviéndose bajo la cúpula circense de las habitaciones altas de techo.

Ya está el alambre celebrizado y los escaparates la toman con él y hacen sus maniqués con alambres fuertes, y si necesitan que estos sostenes tengan cabeza les dotan de unas cabezas de esgrimidores redondeadas en tela metálica.

¿Quiere esto decir que nuestra “época se banaliza y enseña la armazón”?

No. Es una forma más del creacionismo audaz del aligerismo higiénico, del apelar a signos asépticos para sostener simbólicamente los paramentos modernos, las telas nuevas, las estolas de piel, todo logrado sin elementos que se ensucien, se apolillen o recarguen lo que se quiere imponer para reclamar la atención.

Se trata de presentar el sistema nervioso de lo moderno, el alma del cartel o del cromo recortado que recargaban la señal, que solo debe señalar lo publicitario.

El transeúnte pondrá el rellenismo que necesitan esas radiografías armadas y el alambre soportará mejor el latigazo de las luces fluorescentes.

El alambre inquietado quiere ya ser más, ser faldas –como antaño fue miriñaque– y hasta ser esperanza de que aparezcan los jersey de alambre que durarán mucho y no soltarán pelos (ya sostenía los descotes, evitando el bretel, poniendo frutero disimulado para los senos).

El alambre se ha revelado con rebeldía y quiere ser sometido a mejores pruebas que le dignifiquen de los campos de concentración y otros menesteres.

Últimamente he visto preciosas lámparas con tulipas, es decir, tulipánicas hechas de tela metálica recortada, en las que resplandece “otra cosa”, otra materialidad que es la novedad que renueva las especies monótonas de las cosas y los implementos. El doblar hierros y varillas, que era un entretenimiento de las herrerías y de los metalúrgicos, ha rebasado esos galpones y ha entrado a formar parte de la maquinaria del arte.

La indigestión del alambre que padece la vida ha salido de su retención, para contorsionarse en el movimiento de las avenidas como un juego de formas en el trapecio del aire de la ciudad.



Retratos de pintores y escritores

- “El Gólgota de Toledo” (1941)
- “Manuel y Antonio Machado” (1943)
- “El espíritu de lo precursor” (1943)
- “‘Tal para cual’ y otros percances” (1945)
- “Los libros y don Quijote” (1947)
- “El divino Morales” (1948)
- “Los que vuelven, Guy de Maupassant” (1949)
- “Unamuno en Salamanca” (1950)
- “Aparición de nuevas aguafuertes de Solana” (1951)

Los años cuarenta son para Ramón años de biografías y retratos. Ya los ha escrito antes, y los seguirá escribiendo luego, pero por entonces el hecho adquiere vastas dimensiones, y para comprenderlo basta con repasar la lista de libros de este género publicados en Argentina entre 1940 y 1950: *Retratos contemporáneos*, *Azorín*, *Goya*, *Maruja Mallo*, *Mi tía Carolina Coronado*, *John Ruskin*, *Don Diego Velázquez*, *Oscar Wilde*, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, *José Gutiérrez Solana*, *Lope de Vega*, *Norah Borges* y *El Greco*. En 1953 se le suman las biografías de Poe y Quevedo.

El fenómeno también ocupa gran parte del periodismo de Ramón, y *Saber Vivir* es un ejemplo cabal: de los 70 artículos que Gómez de la Serna publica en la revista entre 1940 y 1950, 32 pertenecen al género biográfico, sea como retratos autónomos, sea como fragmentos de biografías destinadas a un volumen posterior. Es natural que al final de su vida el escritor lamente este exceso, esta “labor de desenterrador”: “hay que escribir biografías y biografías; es el encargo que abunda, y así perdemos nuestra existencia ocupándonos de los otros en el pasado y el presente.”¹

En las biografías escritas para *Saber Vivir* predominan las personalidades españolas. Reproducimos por su singular resonancia el retrato de los hermanos Machado, que apareció tan sólo cuatro años después del final de la Guerra Civil. También rescatamos textos desconocidos sobre figuras muy estudiadas por Ramón, como El Greco, Goya, Unamuno y Gutiérrez Solana. Notable es el escrito sobre “Don Quijote Cervantes o Don Cervantes Quijote”, publicado en el contexto del cuarto centenario de Cervantes, en el que Ramón participó con numerosos artículos y conferencias.

Entre los retratos no españoles nunca recogidos en volumen, se destaca el del pintor italiano Alberto Martini; el de Guy de Maupassant da testimonio del interés recurrente de Ramón por la literatura francesa, la más frecuentada por él de las literaturas extranjeras.

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo* (1956), en *Obras completas, op. cit.*, tomo XIV, p. 674.

El Gólgota de Toledo¹

Acabo de publicar un extenso libro sobre el Greco, en el que está completa su historia, libre de llamadas e impedimentos y ya surge un capítulo nuevo, éste, para otra edición futura.

Parecía haber dicho todo en esa biografía en que me subí a escaleras altas como para limpiar bóvedas del cielo y me senté a meditar en duras piedras como bancos del monte y me metí en carboneras y sótanos profundos llenos de ratas que me hacían apetecer más el cielo porque está desratizado, cuando al subir de nuevo a la estratosfera encuentro nuevos cielos negros de esos que hay detrás de los cielos azules y que el Greco supuso ya en su vuelo desesperado. ¡El cielo luminoso está siempre más arriba!

Yo asistí, en los pocos días que estuve en el Madrid enloquecido por las alternativas de una lucha absurda, a la llegada del inconsciente que volvía a la refriega que se libraba en Toledo, porque según decía "¡Son demasiadas cuestras las de este pueblo!"

La explosión quiso remover el castillo de Toledo pero su piedra se resistía, no caía más que algún cubo lateral o se quebraban los frágiles cristales de las casas.

Toledo, la cúspide de piedra negra de España, su peñasco más colérico no podía dejar escalar su abrupta altura. Ningún enemigo eventual sobreviviría mil años más allá, cuando todos los de la lucha circunstancial iban a estar calvos como en el calavernario. Los garfios que hay en la pared de San Juan de los Reyes y en los que fueron colgadas cabezas de moros esperaban otras cabezas para sus anzuelos.

Otra vez la historia ha dado heroicidad a esa montaña pinacular y desesperada y en su Alcázar resistieron los que sabían que España no podía ser más que la España de la tradición. Les rodeaba el pueblo de la gran ciudad de la capital madrileña, que era dueño momentáneo de la custodia ibérica, cuando sucedió el milagro del rescate.

En su monte de martirios había habido uno más pero gracias a él la capitalidad de España había vuelto a clavar la punta de su compás en Toledo. Toledo volvía a ser Toledo y lo sucedido un episodio más como el romano, el goda o el agareno y solo ha resultado con lo sucedido que es más Gólgota cuando llega Semana Santa.

He pasado muchas veces la Semana Santa en Toledo y en ningún sitio de la península tiene tanta severidad. De pasarla en Sevilla quedan arrepentimientos de pecado, pero al pasarla en Toledo queda solo sombra de contrición.

La montaña toledana es el monte Gólgota mismo y no es una procesión la que verifica sus senderos, sino el verdadero tránsito de Cristo con la cruz a cuestras.

Se ve a Jesús escalar el serpenteante camino, cruzar las puertas, caer en las úlceras de la piedra, llevando como cargador menesteroso el extraño y pesado mueble de los cielos, la inmensa cruz.

Así lo pintó el Greco, subiéndolo la empinada ladera, sudando sangre, sufriendo en sus ideas el dolor de las espinas montadas en coronaria diadema. Por eso es tan verdadero su Cristo con la cruz a cuestras –del que hizo varias réplicas–, porque fue visto en clarividencia del día de Jueves Santo en que se repite el martirio.

¹ "El Gólgota de Toledo", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 9, abril 1941, p. 22-27.

¿De dónde sacó entonces esos paños con la vera faz que también repitió en sus cuadros, retratando a la Verónica en el momento en que la toalla saca la prueba del rostro ensangrentado?

¿Es que vio a la Verónica de ojos negros y llorosos en el lienzo del autorretrato del Redentor en las manos?

Solo de la real hemofilia del hijo de Dios pudo el Greco sacar tan perfectas huellas de sangre con el sello del divino rostro preparado para la mascarilla pictórica con su transpirada hematina.

Él se había preparado para poder retratar al Salvador, pintándole en su aparición diaria en la sombra de su estudio y representando a la Virgen y a los Apóstoles y a los Santos y a los Ángeles.

Todo era en él entrenamiento para pintarle en ese día toledano en que escoge esa montaña, entre todas las montañas, para volver a representar, él mismo, la tragedia del Gólgota.

Gran día de Toledo. Desde la mañana está oscuro y se cruzan sus vientos como fabricando en la cúspide una cruz de ráfagas.

El Greco se ponía un traje de terciopelo negro y como cuello de sobrepelliz la gola alechugada y nítida. Después, se ceñía su espada por si había que defender al Señor de las hordas y buscaba sitio en las cuevas para verle pasar.

El Rey de reyes venía de los chaparros cigarales y atravesaba el arrabal de las covachuelas y comenzaba la lenta y difícil ascensión de los trajineros con el arpa a cuevas, con el olivo labrado en forma de cruz, y era de verle con sus sandalias –en que los pies parecían pálidas manos maniatadas– marcar el camino con el dolor de su altruismo, pasando la Puerta Visagra y la Puerta del Sol, para internarse por las callejas estrechas y hasta pasar sin inmutarse por la calle de la judería que es donde tiene su estudio el Greco. Theotocopuli toma apuntes para sus futuras obras, enmadejando las cosas en sus dibujos.

Se sienten y se ven los montes de Toledo alrededor y el Greco ve el ala de las nubes torcionada por el viento. Él pintaba esa torcedura de la nube a la que el puño del viento arremete en su lona.

Es día de frío pero al Greco le gusta pintar bajo el hielo y la luz del polo porque ahí se siluetean mejor los ángeles y consigue nubes azulencas de sierra nevada que convierte en pliegues de manto o túnica. El Greco pintó mucho sus santos orantes metidos en bloques de hielo y así están los que duermen junto a Jesús y el ángel en la *Oración del Huerto* que posee Arthur Sachs. Ya sabía él que en el glacial elemento sólido, carambanal, y transparente adquirirían inmortalidad las figuras.

Puede pintar al Redentor que pasa porque antes le representó en el templo y en el huerto y porque sabe que la pintura es elevación al cielo y es salvar a la muerte las visiones del alma.

El Greco sigue el camino de su vía crucis, pasando junto a puertas con clavos como los que amenazan sus manos y sus pies, sube el monte de Toledo escarpado y suicida porque se derrumba al mismo tiempo que se levanta cayendo su escarpa en el foso del Tajo.

Esta ciudad de la que nadie ha podido averiguar la verdadera antigüedad de su comienzo, este monte isleño en que se asienta Toledo y que según los geólogos está compuesto de gneis, granito y terrenos de la base del paleozoico, bien es digno de que el Redentor lo escoja la tarde del Jueves Santo para morir de nuevo en su cumbre, allí donde pone sus pies el cielo como forastero que solo en la plaza del Mirador se atreve a descender y caminar.

El Santo Cristo de la expiación puede ser en el cuadro del Greco –tomado de la realidad del Jueves Santo en Toledo– uno de esos tornillos sinfin, largos, estriados, de cristal, que siempre parecen estar subiendo al cielo por las escaleras de caracol del aire.

El Redentor con las rodillas heridas por las caídas sobre el agudo emborrillado de Toledo –empedrado de mazapanes paleolíticos– pasa a los ghettos cerrados –vueltos de espaldas esa tarde–, y ya el sudor de sangre, su hemofilia de rey impregna todo su rostro y allí está la mujer del Greco, nueva Verónica en la versión del Gólgota con un velo entre las dos manos, para recoger la vaga silueta del Señor que después Theotocopuli acabará de pintar poniendo las carnes que le faltan y el brillo de los ojos inmensos que mirara siempre al hombre como consuelo de sus agonías.

Fijemos la mirada en el cuadro en que representó el empinado Toledo bajo sus nubes gangrenadas de Semana Santa y veremos cómo se desenvuelve el zigzag del Calvario y se ve al hijo de Dios arrastrar la cruz de larga cola, terrible sobrepeso del ancla que se acopla sobre su hombro.

Como están cubiertos los altares y las hornacinas tapadas con los paños morados del escamoteo, este Cristo que recorre las calles toledanas es el de los altares y el de las hornacinas y tiene el pelo largo que tanto sorprende en los Cristos de palo que hay en las callejas entre dos faroles.

Va cayendo el anochecido sobre Toledo como si en la nueva muerte el Salvador quisiera retardar la hora y alargar el suplicio para alejar la agonía.

El Greco tiene erizados todos los pinceles de su paleta, el color de la carne pálida remezclado en medio del valle que rodea en su paleta los montículos de los siete colores.

En el Zocodover hay turistas y pronto Él va a llegar a la Plaza de Alcázar donde está preparado, como para plantar un gran árbol, el hoyo en que entrará el remate del gran poste telegráfico que telegrafiará a los cielos la nueva de la redención.

Todo Toledo está conmovido y en cada casa hay encendidas velas y lamparillas porque la hora del gran triano se acerca: Está escrito. Tiene que cumplirse la sentencia, el sacrificio voluntario a la vez que fatal.

Está Toledo enhiesto entre guerras, reciente aún el rescoldo de su guerra civil y por eso es más necesaria la repetida redención y es más imprescindible que nunca.

¿Había algunos insensatos que creyeron que el misterio no se iba a repetir más? Hele aquí con más solemnidad que nunca, entre verdugos y sayones que tienen la cara de los que se ensañaron últimamente con sus iglesias y vamos a ver en este Gólgota sin mengua cómo levantan la cruz con El Clavado en el madero, cómo se iza una pesada cometa que quisieran lanzar al cielo con cuerdas que la cabría energiza.

Ya es casi de noche cuando queda erigido el crucificado sobre el Gólgota que emerge entre los montes de Toledo y en ese momento se comprende más que nada cómo el Greco vio a Jesús y pudo representarle con esa original aureola que ya no es un anillo sino el resplandor que siluetea al cráter que está sobre la aurora y sobre el ocaso.

Asistiendo a la Semana Santa en Toledo se tiene la impresión de que el Greco vio al más noble de los mártires siguiendo su ruta desde el expolio al último suspiro y se sabe cómo descansó en la postura suprema de la cruz cuando lanzó el último suspiro con los ojos puestos en el desgarrón de los ciegos.

En esa Jerusalén de Occidente, absolutamente cristiana, que es Toledo, el Greco pintó los ex-votos de la Pasión y cumplió lo que fue su principal misión, lograr que el cielo replicase a la tierra en sus cuadros y que los ojos del mortal que no pudo ser testigo de lo sucedido pudiesen volverlo a ver, a través de los agujeros abiertos en el cielo de la ciudad, cadalso y Olimpo de un solo Dios verdadero.

Nunca más consolador que ahora dar la testificación de esa presencia de Dios hallado, mínima constatación del bálsamo de lo inmortal y del mundo de lo justo y de lo grande.

No importan nada las hambres para la adoración, pues en último término es la gran base de la música pura, es la angurria, el hambre terrena de Toledo, su ayuno medio fatal que mira los paraísos de la hartura con los ojos del alma y el ojo escondido del ombligo.

Y la Catedral, sepultura eterna, en la que resucitara el sábado, está allí intangible, sin una huella de incendio, siendo los fuertes ángulos del trascoro los acantilados en que se rompen las olas del tiempo.

Manuel y Antonio Machado²

MANUEL

Manuel Machado, sevillano, hijo de un gran folklorista don Antonio Machado y Alvarez, a quien se debe una biblioteca de Tradiciones Populares Españolas, una recopilación de cantos del pueblo y diversas publicaciones en este sentido.

A los nueve años se trasladó Manuel a Madrid en compañía de su familia y allí estudió bajo el mandato de Francisco Giner.

¡Qué interesante Madrid vivió el poeta!

Lo vivió entrando en la entraña de la ciudad cumbre de España, bajo aquella luz cenital que disfruta Madrid, porque es la coronilla de la alta meseta.

Pulida su chulería andaluza con la chulería de Madrid llena de "rentoides", concepto que no se ha sabido nunca qué significa, aunque se sospecha que es la réplica en la primera palabra, la réplica antes de nada, la réplica madrugadora y por delante.

Durante toda mi vida le he visto pasar por las calles de Madrid como andaluz que se escabulle al aire peligroso del invierno madrileño, haciendo un quite a los cuernos del Guadarrama, arremetidos por las esquinas.

Simpático, marchoso, generoso, Manuel Machado defendía la cordialidad de la casa de los Machado.

Siempre nos saludábamos cortando el aire con la mano, como haciendo lonchitas de jamón con el aire del saludo.

Él con su andaluz inolvidado después de tantos años de Madrid y yo madrileño imitando su andaluz.

—¡Adiós don Manuel!

² "Manuel y Antonio Machado", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 32, marzo 1943, p. 33-35.

Me lo encontré en París en el Barrio Latino, en el café "La Source", en mitad del Boulevard Saint Michel, en la hora mejor de la bohemia cuando Rubén se citaba con todos en la taberna del Panteón.

Me lo encontré después posesionado de su cargo de Director de la Biblioteca Municipal de Madrid, mientras yo buscaba papeles del gran sainetero don Ramón de la Cruz, que se guardan allí.

Me lo encontré en la redacción del *Liberal*, donde yo también hice literatura cuando él no se había marchado aún del viejo diario.

Recibía mis libros y me enviaba sus poesías. Unamuno ha dicho que por solo su composición titulada "Castilla" merece pasar a las antologías y vivir para siempre en la poesía española, idea que también había oído decir Unamuno con respecto a esta poesía de Manuel Machado al gran poeta portugués Guerra Junqueiro.

¡Cómo diamanteó Manuel Machado esa poesía, que nace en el romance del Mio Cid y que relatando el mismo hecho lo decanta y lo claroverila hasta lo perfecto!

El viejo romance del Mio Cid dice, refiriéndose a ese momento en que el Cid entra en Burgos buscando posada:

*Así como legó á la puerta, farola bien cerrada,
por miedo del rey Alfonso, que assi lo auien parado
que sin non la quebrantas por fuerça, que non gela abriese nadi.*

*Los de myo Çid á altas nozes laman,
los de dentro non les querien tornar palabra
Aguiío myo Çid á la puerta se legaua,
sacó el pie del estribera, una feridad dana;
non se abre la puerta, ca bien era çerrada.
Una nina de nuef años á oio se parauas
"Ya Campeador, ien buen ora çinxiestes espada!
El rey lo ha uedado, anoch del entró su carta,
Con gran recabdo e fuertemiente sellada.
Non nos osariemos abrir nin coger por nada,
si non perderiemos los aueres e las casas,
e demás los oios de las caras.
Çid, en el nuestro mal nos non ganades nada.
Mas el Criador nos uala con todas sus vertudes santas."*

*Esto lo nina dixo e tornos pora su casa.
Ya lo vee el Çid que del rey non auie graçia.
Partios de la puerta, por Burgos aguijana.*

Oigamos cómo lo transfigura Manuel Machado en "Castilla":

*El ciego sol se estrella
en las duras aristas de las armas,
llaga de luz los petos y espaldares*

y flamea en las puntas de las lanzas.

*El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos
—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.*

*Cerrado está el mesón a piedra y lodo...
Nadie responde. Al pomo de la espada
y al cuento de las picas el postigo
va a ceder... ¡Quema el sol, el aire abrasa!*

*A los terribles golpes,
de eco ronco, una voz pura, de plata
y de cristal, responde... Hay una niña
muy débil y muy blanca
en el umbral. Es toda
ojos azules, y en los ojos lágrimas.*

*Oro pálido nimba
su carita curiosa y asustada.
"Buen Cid, pasad... El rey nos dará muerte,
arruinará la casa,
y sembrará de sal el pobre campo
que mi padre trabaja...
Idos. El cielo os colme de venturas...
¡En nuestro mal, oh Cid, no ganáis nada!"*

*Calla la niña y llora sin gemido...
Un sollozo infantil cruza la escuadra
de feroces guerreros,
y una voz inflexible grita "¡En marcha!"*

*El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro con doce de los suyos
—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.*

¡Admirable y rotunda composición! La definitiva y sobria frase de "polvo, sudor y hierro" parece que le hizo sufrir mucho al poeta, que estuvo por decir "polvo, sudor y sangre", pero se atemorizó ante el amasijo y puso el hierro en vez de la sangre para que la imagen tuviese la rígida cerviz castellana, lo que mantiene erguido al hidalgo corrido de persecuciones por el duro páramo.

Me parece mejor “polvo, sudor y hierro” que “polvo, sudor y sangre”, aunque Unamuno opinaba lo contrario.

Pero Manuel Machado era por sorpresa ese austero recitador, ya que él siempre propende a una gracia banderillera y ágil, verleniana, con un poco de chirigota andaluza en el fondo.

*Pierrot y Arlequín
mirándose sin
rencores,
después de cenar
pusieron a hablar
de amores.
Y dijo Pierrot:
—¿Qué buscas tú?
—¿Yo?...
¡placeres!
—Entonces no más
disputas por las
mujeres.
Y sepa yo al fin
tu novia, Arlequín...
—Ninguna.
Mas dime a tu vez
la tuya. —¡Pardiez...
la luna!*

No es francesa la labia corta y ceñida como se puede ver releendo su poema torero sobre la fiesta nacional. Es el poeta entreverado. Por eso se cree que las cosas serias son de Antonio y solo de él las cosas alegres.

Da así el cambiazo con que el buen torero maneja al toro.

Pero donde se ve esta capacidad para lo cantaor y para lo hondo que hay en Manuel Machado es en su autorretrato que él ha llamado “Adelfas”:

*Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
—soy de la raza mora, vieja amiga del sol—,
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
Tengo el alma de nardo del árabe español.*

*Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...
Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...
De cuando en cuando, un beso y un nombre de mujer.*

En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos...

*y la rosa simbólica de mi única pasión
es una flor que nace en tierras ignoradas
y que no tiene aroma, ni forma, ni color.*

*Besos, ¡pero no darlos! Gloria...!la que me deben!
¡Que todo como un aura se venga para mí!
Que las olas me traigan y las olas me lleven
y que jamás me obliguen el camino a elegir.*

*¡Ambición! no la tengo. ¡Amor! no lo he sentido.
No ardí nunca en un fuego de fe ni de gratitud.
Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido.
Ni el vicio me seduce, ni adoro la virtud.*

*De mi alta aristocracia, dudar jamás se pudo.
No se ganan, se heredan, elegancia y blasón.
Pero el lema de casa, el mote del escudo,
es una nube vaga que eclipsa un vano sol.*

*Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. Con dejarme,
lo que hago por vosotros hacer podéis por mí.
...¡Que la vida se tome la pena de matarme,
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...*

*Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...
De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna.
¡El beso generoso que no he de devolver!*

Dicharachero, consciente, dentro de esa alegría del mundo que le ha tocado vivir perentoriamente, no puedo olvidar los ratos en que me tocaba departir con él en la tarde madrileña. Sucedian los encuentros en el centro de Madrid en el disparadero de la plaza que llaman las Cuatro Calles, en los vericuetos de la Calle del Príncipe y de la Calle de la Cruz a espaldas y esa vuelta del Teatro Español, donde hay cinco o seis colmados discretos y silenciosos en que se bebe la sin par Manzanilla, el único vino que refresca sin estar helado y que nunca araña ni estraga el garguero.

El amante de la verdad, el poeta que se prepara, el desesperado que toma esperanza de repuesto, el hombre principal que dora a fuego sus blasones y el torero que vive la vacación de la vida ante las posibles empresas de la muerte, es en los colmados donde se guarecen de siete a nueve de la noche. En los Cafés, en los Bares, se divierte la señoritada pero en los colmados meditan los castizos y hay allí menos matonismo y más reflexión que en ningún sitio.

Muchas tardes y hasta algunas noches en la madrugada —que vuelve a parecerse a la tarde— he buscado ese laberinto de los colmados que hay a la sombra de los teatros clásicos de

la corte de las Españas, habiendo alguno que se estableció sobre el solar del célebre teatro de la Cruz, donde se estrenaron las principales obras de Lope.

Allí me encontraba a Manuel Machado —íme lo seguiré encontrando aún estando lejos, pues ya han vuelto a pender los jamones del artesonado y las tinajas están llenas!— y charlamos de la vida como si tuviese marco dorado.

Teníamos amigos que solo eran amigos de colmado y que al abandonar ese barrio no volvíamos a encontrar nunca, así Paco “el encuadernador” que después de grabar con oro los libros en pasta española y en tela roja, en una labor gafas apretadas durante todo el día, iba a expansionarse a la sala clara de las cubas de manzanilla cuando llegaba el anochecido.

Era un hombre generoso que convidaba a cocido a las cuatro de la mañana y hacía que se levantase su mujer y sirviese la sopa y sus alealas a esa hora intempestiva pero llena de familiaridad con la ultratumba de la vida.

Al regente de imprenta nos lo encontrábamos allí también con un aire de erudito y de académico que no deja pasar ninguna falta de clasicismo, regente de imprenta que era como Regente de la España intelectual y del que pareció ser el prototipo Don Mariano de Cavia.

Era la hora en que el regente pactaba con el escritor:

—¿Qué tal, González?

—Pues aquí vengo a hacerme una cura de hígado... Diez manzanillas y un poco de jamón serrano.

Otras veces nos encontrábamos con Manuel Machado en los colmados grandes, los que tienen demasiadas cubas con nombres de manzanillas favoritas y en los que abundan las cabezas de toro, disecadas, con sus ojos de tintero buscando escritor, terribles toros del otro mundo que aún quieren combatir desde él!

Me acuerdo que me regalaron una de esas cabezas de toro, de un Miura que había matado el Fuentes en una tarde feliz, y cuando lo fui a colgar con heroicidad de Hércules subido en una escalera, hubo un momento en que, como si tuviese una mala querencia, se me ladeó y me tiró un embite tremendo. Hubiera sido un lance grotesco y trágico, yo con una cornada en el pecho, una cabeza de toro caída y muerta a mi lado y en lo alto la escalera erguida, como caballo de picador desarzonado y desmontado.

En los colmados con muchas cabezas de toro la manzanilla no es tan novillero como en los otros, y las grandes cabezas negras y cornúpetas amenazan con fiereza y encienden velas de lidia.

El borracho siempre las alude con su delirio y brinda por ellos y los desafía y los cita para las corridas en la inmortalidad.

A un borracho obrerístico y trascendental le oí una vez toda una perorata sobre el atraso que suponía esa exaltación del toro en el medallón del alto relieve natural:

—Por eso está así España... En vez de esas cabezas de toro debían figurar las cabezas de Ramón Cajal, Benavente, Unamuno, Don Ramón del Valle Inclán...

En uno de esos colmados grandes le oí decir a Manuel Machado una noche:

—En el colmado se aprende mucho y se ve la vida como una cosa muy agresiva a la que se puede parar teniendo serenidad y hombría.

En el colmado se logra la trasfusión de sangre que se necesita, y eso de un modo simbólico, pues de vez en cuando pedimos en vez de otra tapa y en vez de sardina la rodaja de chorizo, una fritada de sangre.

—¡Una de sangre! —grita el mozo de estoque del colmado poniendo en conocimiento del cocinero la petición del parroquiano.

Manuel Machado, alegre, con sus dientes mellados de gracioso, con sus ojos pequeños y agudos de soñador, con su risa cariñosa y cumplida de gran poeta, me saludaba como desde su tendido de sol.

—¿Y qué dice Don Ramón por aquí?

—Encantado de encontrarme con el grande y querido Don Manuel.

—Aquí está el descanso de los mentideros... Aquí se desparrama la alegría y luce el idioma.

—Se embriagan las palabras.

—El verbo divino.

Sentado en un rincón con sus amigos —amigazos antiguos abonados a los toros y a la poesía— nos hacíamos de vez en cuando señales optimistas y un brindis levantando nuestros largos vasos de catadores.

Cuando el gran poeta estaba en el colmado alargaba mi tertulia, y solo cuando le veía ponerse sobre los ojos su sombrero negro de ala anchurosa y su capa después de dar una larga al ambiente, me levantaba y me iba alegre de haber estado junto a él como viejos concedores de la verdad vinícola y a veces morena de la vida.

ANTONIO

En 1917, al frente de las Poesías escogidas, dio el poeta los siguientes datos biográficos: "Nací en Sevilla una noche de julio de 1875, en el célebre palacio de las Dueñas, sito en la calle del mismo nombre. Mis recuerdos de la ciudad natal son todos infantiles, porque a los ocho años pasé a Madrid, adonde mis padres se trasladaron, y me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud. Mi adolescencia y mi juventud son madrileñas. He viajado algo por Francia y por España. En 1907 obtuve cátedra de Lengua francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé; allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido. Mis aficiones son pasear y leer."

Antonio Machado quería hablar poco de sí mismo y por eso inventó ese ente llamado Juan de Mairena, al que ha colgado todas sus anécdotas y pensamientos.

Antonio Machado, después de doctorarse en filosofía en la Universidad Central se va a París en 1899, y allí conoce personalmente a Jean Moréas y a Oscar Wilde, del que cuenta la obsesión del ópalo que el mismo Wilde relató diciendo ser víctima de una sortija que había procurado perder en los lavabos de los cafés y que le era siempre devuelta otra vez.

Para contrastar su ingenio vuelve a París en 1902 y conoce allí a Rubén Darío, que le había de definir después admirablemente llamándole "misterioso y silencioso".

Su comunicación suprema con Castilla la tiene en Soria, donde es profesor y donde se casa, ya bien tallado, con una niña de catorce años, provocando la rechifla del pueblo.

Esa niña es la gran pasión del poeta, la que reinará siempre en su corazón como un guardapelo de azabache, pues la pobre adquiere una tisis galopante y de nada sirve que Machado la pasee por el campo en cochecito de imposibilitada.

Machado se convirtió en viudo perpetuo muy pronto, y desde entonces se abandonó por completo en el cuidado de su indumento, y yo lo he visto en su casa de huéspedes verter sopa sobre su solapa como si aumentase así el chorreo de las lágrimas de sus ojos.

Recalco esta desidia del poeta porque es la nota más conmovedora de su vida dramática y meditabunda.

Frente al autorretrato de su hermano, el célebre "Adelfos", su retrato es más solemne y filosófico:

*Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.*

*Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.*

*Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.*

*Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.*

*Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.*

*¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.*

*Converso con el hombre que siempre va conmigo
–quien habla solo, espera hablar a Dios un día–;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.*

*Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho donde yago.*

*Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.*

Más preocupado por el tiempo, menos desdeñoso que su hermano por la vida y la muerte, su musa se llama TODAVÍA.

El verso final de sus nuevas canciones recuerda que “el ayer es todavía”.
Vivir es vivir todavía. El poeta dice:

*Viejo como el mundo es
–dijo un doctor–, olvidado
por sabido, y enterrado
cual la momia de un Ramsés.
Mas el doctor no sabía
que hoy es siempre todavía*

Menos fatalista que Manuel quiere saber lo que es la vida y últimamente se pierde a veces en versos metafísicos.

–iMetafísicos andamos!– se le diría con ese dejo de ironía que llaman realidad. Pero Antonio cuando más acierta es cuando revela el paisaje de Castilla:

*En la parda encina
y el yermo de piedra.
Cuando el sol tramonta,
el río despierta.*

*¡Oh montes lejanos
de malva y violeta!
En el aire en sombra
sólo el río suena.*

*¡Luna amoratada
de una tarde vieja,
en un campo frío,
más luna que tierra!*

Sus campos unas veces iluminados por la luna –¡oh frontera entre la tierra y la luna!– y otros por el sol, son los campos góticos preferidos para sus inspiraciones.

Campos de Soria

*¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!...*

*He vuelto a ver los álamos dorados,
álamos del camino en la ribera
del Duero, entre San Polo y San Saturio,
tras las murallas viejas
de Soria –barbacana
hacia Aragón, en castellana tierra–.*

*Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas.
¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua*

*que corre y pasa y sueña,
áلامos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva!*

*¡Oh!, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrépita,
¿me habéis llegado al alma,
o acaso estabais en el fondo de ella?
¡Gentes del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,
que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza!*

Pero no se crea que aquel paisaje es siempre sereno, austero, de caminantes sin riesgo. No. Antonio Machado ve por esos parajes a los hijos de Alvargonzález y ve el aire de aleluya antes que Valle Inclán y que Lorca:

*Cabalgaba por agria serranía,
una tarde, entre roca cenicienta.
El plumizo balón de la tormenta
de monte en monte rebotar se oía.*

*Súbito, al vivo resplandor del rayo,
se encabritó, bajó de un alto espino,
al borde de una peña, su caballo.
A dura rienda le tornó al camino.*

*Y hubo visto la nube desgarrada,
y, dentro, la afilada crestería
de otra sierra más lueña y levantada
—relámpago de piedra parecía—.
¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada.
Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!*

Sin embargo, en Antonio Machado también existe el ritintín andaluz, y por eso ha podido colaborar con Manuel en todos los dramas y comedias que han estrenado y por eso los dos hermanos se compenetraron siempre. Antonio sabe pronunciar también el verso corto de Manuel en muchas composiciones y entre ellas en esta que titula "Tierra del Olivar":

I

*Desde mi ventana,
icampo de Baeza,
a la luna clara!*

*¡Montes de Cazorla,
Aznaitín y Mágina!*

*¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!*

II

*Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.*

*Campo, campo, campo.
Entre los olivos,
los cortijos blancos.*

*Y la encina negra,
a medio camino
de Úbeda a Baeza.*

III

*Por un ventanal
entró la lechuza
en la catedral.*

*San Cristobalón
la quiso espantar,
al ver que bebía
del velón de aceite
de Santa María.*

*La Virgen habló:
-Déjala que beba,
San Cristobalón.*

IV

*Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.*

*A Santa María
un ramito verde
volando traía.*

*¡Campo de Baeza,
soñaré contigo
cuando no te vea!*

Pero, aun estando tan unidos tienden a bifurcarse las vidas de los dos hermanos. Siempre Manuel ha visto la España graciosa y alegre y siempre Antonio ha visto la España meditativa y trágica, pero yo podría precisar –y precisaré un día– cuándo se realiza la verdadera desviación de los dos caminos que iban parejos.

Así como a Manuel se le encontraba solo en la encrucijada de colmados que he descrito, a Antonio solo se le veía en un café sórdido que era también de mi predilección: el Café Español frente al Teatro Real.

Allí, entre un público fagocitario –no solo por su calidad de fagocitos sino porque algunos tocaban el fagot en la orquesta de la Opera o en la banda de alabarderos– nos adunábamos a la siete de la tarde.

Yo con mi mujer me establecía en los divanes de enfrente a una de sus ventanas y Antonio se colocaba de espaldas a la luz junto al quicio de la misma ventana. Nos saludábamos con buena fe y reconocimiento y comenzábamos la novena de la meditación y de la oración en el café modesto.

Estábamos muy solitarios. A lo más llegaban hasta él, para formar la exigua tertulia de sus hermanos, destacándose la sonrisa escéptica y retozona de Manuel que sobre las ocho u ocho y media se escapaba hacia el barrio de la cuchipanda.

Pero, un día comenzaron a llenar columnas móviles de jóvenes tentadores que le ofrecían cierta jefatura ideal. Él se había defendido siempre de jefaturas y de tentaciones, pero sintiéndose ya un finalista aceptó una última esperanza. Coincidiendo con eso, cerraron el café Español, en cuyo sensato ambiente de modestia, comprendíamos mejor la pobreza estratégica de lo español, y poco después encontramos un tramo más allá, ya traspuesta la rampa de la cuesta de Santo Domingo, ya en medio de la confusión del centro, el café sustitutivo: el café de Varela.

Nos volvimos a saludar aunque más de lejos, pues él se situaba junto al mostrador y a mí me gustaba sentarme más a la entrada.

No dejaba de atisbar, sin embargo, lo que pasaba en su tertulia. Era más nutrida. Las columnas volantes se acercaban a su mesa. Machado ya no persistía en esa posición tan española de rechazador de todo.

Tenía derecho a cumplir su destino y a intentar los grandes avatares. Le correspondía el grado de capitán y cosió a su bocamangas las estrellas correspondientes.

Cuando llegase la guerra sería movilizado y la guerra llegó y se le vio subir a los altozanos y bajar a los valles fragosos, y un día, cuando la ráfaga guerrera sopló hacia las fronteras, se le vio arrastrado, debilitado, muy cansado del esfuerzo hecho, parándose su corazón grande y heroico en el desorden y la penuria de la retirada.

El espíritu de lo precursor³

Lo precursor –evitemos la alusión personal a los precursores–, no es apenas nada, es un apunte que queda en la mesa de mármol del tiempo, es un objeto al parecer banal, es un grito que se quedó sin eco, es un grabado en una efímera revista que pareció desvanecerse con el papel amarillento.

¡Pero qué de cosas salientes de ese esbozo al parecer olvidado y perdido!

Aquello –el aquello– lo vieron más de los que parecieron verlo y lo que se necesita es que siempre haya alguien que reproduzca las cosas del pasado, las señales precursoras. ¡Es tan dócil y tan prodigioso el fotograbado!

El zinc reproductor renueva en bella y acabada plancha lo que ya estaba a punto de desvanecerse y la guerra metálica de la reproducción repite miles y miles de veces lo resucitado.

En las viejas revistas y en los viejos libros de antología artística, aparecen a veces cosas de Alberto Martini que estaban entre lo dudoso de trivialidad y cursilería.

¿Se le podría tomar en serio? ¿No sería mejor silenciarle y volver la página? Pero aquellos dibujos tenían una gran fuerza en el recuerdo como si poseyesen quinqué propio.

–¿Quién ha dejado esa luz encendida?

En la habitación oscura había un resplandor lechoso sobre una lámina trabajada en serios y meticulosos trazos, con claro oscuro de recordatorio. Era una lámina de Martini.

Lo cursi fue perdiendo su calumnioso rededor y los almanaques resucitados danzaban su galop propio.

–Esa mujer de otro tiempo ha dejado su sombrero, vivo como en encaje sobre la luna, en la sombrerera del espejo.

Era una señora de Martini.

–¿Pero Martini sí, o Martini no?

–Martini qué se yo.

Y así iban pasando los años entre manguitos ferretrales y diálogos inconexos.

La verdad del arte se ampliaba, huía de los críticos profesionales, se reía en las rendijas de las puertas, recordaba como un recuerdo galante el inolvidable comenzar a desabrocharse el traje por la espalda o por el pecho de una carnosa mujer.

Martini “l'uomo pallido” como se llamaba a sí mismo, contrastaba la realidad con un sistema nervioso de sombras que la volvía más compleja y misteriosa.

³ “El espíritu de lo precursor”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 35, junio 1943, p. 18-21.

Martini se conservaba joven como los magnetizadores, pero ya se sabía que había nacido en noviembre de 1876, cerca de Treviso, en Oderzo, y que solo su padre, un concienzudo copista y retratista, había sido su maestro.

Había expuesto en Venecia, en el año 1896, mendigos, seres de un grotesco romanticismo bajo el título *Le corti dei miracoli*.

Se sabía que había estado en Munich en 1898 –siempre figura Munich en las precursorias–, y que estaba influido por Durero y por el bávaro Sattler.

Se seguía como el itinerario de un tren especial que había expuesto en 1898 y 99 sus series de *Poemas del lavoro*, en Turín, Roma, San Luis de América, Venecia, Munich, Berlín y Londres.

Pero el hombre del sombrero de copa de seda y de la copa para frac, saltaba del escenario y desaparecía por la salida del fondo sin dejar dicho si se iba definitivamente o iba a volver.

Dejaba agujereados cartones de tiro que revelaban su puntería y se llevaba su caja de pistolas al hotel de su anonimato.

–¿Pero el señor Martini es o no es?

–El señor Martini ha dejado esos antifaces agujereados.

Parecía perderse pero volvía como un crimen que se repite y del que nunca es habido el autor.

Los cronistas de la época, decían aquellas cosas vagas de aquel entonces y le llamaban “artista cerebral”, como si pudiese dejar de ser cerebeloso el que sea verdaderamente.

Como era la moda de aquel tiempo reunir entre guiones los adjetivos que clasificaban al creador, le llamaban “macabro-sensual-satírico-perverso-amargo-simbolista-enigmático”.

Yo andaba por la Italia de principios de siglo y en los hoteles con techos en que se enroscaba y desenroscaba la serpiente con la boca abierta de lo decorativo, encontraba chales perdidos de la Musa de Martini.

–¿Quién ha dejado aquí esto con este perfume bárbaro?

–El señor Martini y su *donna*.

Un recuerdo de pareja de baile de máscaras que ha desaparecido, un fantasma que con alas de cortina era la sombra de Martini en los hoteles de Venecia o de Milán.

Eran un semillero de ex libris que exponía sus fantasmales capuchones en la exposición de Venecia de 1905 y en la de Milán de 1907.

En nuestra memoria habrá como unos ballets de dibujos que espatadanzaban en los velos negros de las viudas voluptuosas.

¿Dónde le oímos tocar el violín y le vimos matar al atril larguirucho de la partitura? ¿Vimos eso o se desprendió esa sugerencia de un fragmento de su autobiografía, en que habla de la pluma del dibujante como de un violín difícil y agudo?

Él había dicho que “el dibujante es una tragedia” y, como explicando el secreto de su arte y de su esfuerzo, había escrito a principios de siglo: “es necesario laborar del día a la noche por muchos años (1894 a 1912), pasar noches enteras dedicado al trabajo arriesgando la vista (1916), para lograr que sea sensible la imaginación y la fantasía de su estilo original, consiguiendo la brillante emoción y la plástica intensa”.

Los títulos de sus obras rutilaban dorados como en cintas de coronas: *El circo de la muerte*, *La virgen vendida*, *La visión de la amante muerta*, *El petrificador de los muertos*, etc., etc.

Sus ilustraciones al “Canto del infierno”, de la *Divina Comedia*, ponían en borrascoso movimiento a unos seres magros y ligeros, empujados por el viento submortal.

Su encuentro con Poe o con Shakespeare, era fecundo en espectros, en calaveras, en momias sonrientes, en hallazgos de balcón y corredor.

El inquietante Martini rondaba el crimen del subconciencia y tenía sobre su mesa el cráneo de Satanás, que se sabía que era de Satanás porque era un cráneo con los cuernos agudos de la malicia del Maligno.

Quería ser valiente contra el miedo y lo era gracias a los signos de su poliformismo.

Su deseo era dejarse convencer por la visión poética y filosófica “sin tener nada que ver –como dice uno de sus biógrafos– con la enfática exaltación política que no guarda ninguna relación con el arte”.

Se dejaba mover y tentar por el capricho del signo y unas veces le salían unas cosas francamente buenas y otras veces unas cosas francamente malas. Cartones con agujeros en los círculos orilleros, o cartones con agujeros en el corazón negro del blanco.

No importaba lo que de maculatura inútil tenía, lo que se le enredaba o se le quedaba tosco, porque por ese camino había encontrado lo que era fijo. Trabajaba frente a la bella de ojos pintados y eso le herrumbra un poco el trabajo, pero él no podía ser el blasfemo que hiciese limpiarse a la bella todo el carbón con que enmascaraba sus ojos.

Tenía el corazón revelador y el ensañamiento del cirujano. Sabía que todos nos acicalamos por si acaso vamos a la Morgue y copiaba la sombra de esa aprensión.

Otra vez desaparecía como si fuese su “Pictore morto” en un estudio perdido en los desvanes bloqueados por las gacetas muertas.

Así hasta llegar a la duda de hoy, ¿vive o ha muerto?

Los últimos artistas quieren como no notarlo, pero yo le noto más que nunca en los *Pala-dios de Dalí*, en las cabezas de mujer metidas en jaulas del surrealismo y en las mezclas de grabados de viejas ilustraciones que hace Max Ernst.

Está ahí mismo Martini más “pallido” que de costumbre, con la cara ensangrentada, con el traje roto, como si hubiese sido víctima del deseo que tienen los “influidos” de que no pueda ser identificado el que provocó vergonzantemente su renovación.

El detective de las suplantaciones es un ente positivo que surgiera entre demoliciones y desmemorias y que siempre inhumara el cadáver escondido en el jardín.

Ya está rodeado de curiosos el caso, los transeúntes se van parando. Está suscitado el escalofrío de la conciencia colectiva.

–¿Quién es el desenterrador?

–Martini.

–¿Otra vez Martini?

–¿Es que ya tenía usted idea de él?

–Nadie lo había podido olvidar.

–Luego se trata de un artista.

–Más que de un artista, de un concitador de indicios.

–¿Y eso qué es?

–Ser un descubridor de la locura para encontrar la clave de la tenebrosidad humana.

Eso se dice en el corro que cubre al pelele que se restriega los ojos y abre su cartapacio y se pone a dibujar el miedo de los que le miran.

Su cursilería es arte, ese arte que yuxtapone reflejos, recuerdos, siluetas perdidas, puntillas desgarradas, delirios de la visión, deseos de la forma que no podían quedar informados, puerilidades que había que plasmar, vanos intentos de las curvas, diablerías de las diablesas, deseos incompensados, coincidencias de la suposición, dramatismos ingenuos tratados como dramatismos sabios, deseos de la joya en rebelión contra su monotonía, atrevimiento para realizar lo que la pedertería no quiere dignarse hacer.

¡Cuántas cosas que los pacatos creen que no son arte, son arte auténtico!

—No disimula el símbolo —como el surrealismo—, y deja que se le vea el rabo, pero hay en él una cándida suposición de todo lo que ya no es cándido.

Está bien su amaneramiento, lo cual no quiere decir que otros estilos de amanerados sean dignos.

Lo precursor es apenas comprobable, pero seguro, a tiro hecho, mitigable, pero inmitigado siempre.

Martini ha estado fallado en contra al aparecer pero cada día que pasa es mayor su obsesión y como lo definitivo ha de hacerse con el cerebro, el cerebral indica los caminos.

“Tal para cual” y otros percances⁴

Goya había asistido a la visita de cumplido para levantar la caza, para darse cuenta, para atisbar el reverso de los seres.

Quizás ha estado en vez de en la visita sentado en el santo suelo de las afueras o en la pradera de la tornería icon qué desdén miran los que están sentados en la tierra a los que pasan en carroza!

Hay que darse cuenta del profundo espíritu del Madrid de entonces —como el de Buenos Aires cuando era una gran aldea— para ver el contraste que había de luz y sombra, de arrumacos y casquivaneas, de encajes y carnes blancas, para comprender la inquietud del artista al volver a casa meditando como hombre libre frente al gato que se quita el gabán.

El artista es el que menos tiene que aburrirse en la vida, porque tiene que hacer la gran caridad de que no se aburran los demás y para matar el aburrimiento letal de la vida tiene la única espada de torero que hay contra el aburrimiento, la única que lo ataca en la + del toro, la pluma, el lápiz, el pincel, el buril, el cincel, el teclado.

Goya al volver de visitas y paseos necesitaba la lámina de metal para irse directamente al cornúpedo y desentrañarle.

No acababa de ver en la plancha lo que hacía y en esa sombra se perdía lo que de dibujito tiene el dibujo, siendo por eso sus aguafuertes su entretenimiento supremo, el que venció su tedio vital, consiguiendo imágenes que elevaron la fantasía corriente, desquiciando la rutina y colgando sus figuras a salvo frente a la espectación destructora de la muerte.

⁴ “Tal para cual” y otros percances”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 57, [octubre 1945], p. 28-30.

Goya como oficinista en casa, como covachuelista en vacaciones, burilaba sus españolas y sus españoles como cuerpos en pena, desatento a toda otra distracción que no fuese agarrar la vida, que se nos birla a cartas vistas en el valle de los siglos.

En su lenguaje universal dejaba escritas frases como esa de "Tal para cual" que crispa a los tiempos.

Ella es garbosa y espetada, él es garboso y presumido con cierto dramatismo de moreno. Sí, son "tal para cual".

Goya dejó sentada en esta estupenda aguafuerte la especie de esa frase que cada vez se sabe menos lo que quiere decir y por una vez que es justa mil veces es cáustica, insinuante, envenenadora, criticiense.

Se aplica sin distinción de ocasiones ni figuras a la pareja grotesca y a la pareja ideal, a los odiosos y a los simpáticos y su malevolencia es ingrata siempre. Es una palabra de la deslengua, que quedó flotando y que no habrá quién borre.

La agarramos con el oído al pasar pero es evidente que le hemos escuchado: "Tal para cual".

No es bondadosa, es hostil, es un insulto doble, contradice despectivamente los mejores encuentros.

Las viejas del aguafuerte de Goya la están pronunciando como haciendo mal de ojo al majo y a la maja que ofrenda a su amante la vertiente lunar de su pecho. ¿Qué más pueden hacer? ¿Es que no es un hallazgo de la suerte el que se hayan encontrado tan parejos?

El "tal para cual" del vulgo les hace como coparticipes de un mismo maleficio, de una casualidad leprosa, de un haber sido echados al mismo tiempo del Paraíso.

Es un decir bochornoso cuyo eco ofende, desconcierta, encizaña la pareja, la coloca fuera de concurso, la calumnia como incapaz de otros enlaces y así la tienta misteriosamente a otros acoples y desviaciones.

El enamorado gritaría volviéndose a los que han musitado el destructivo "tal para cual": "¡Y a mucha honra porque no hay nadie que pueda sustituirnos al uno para el otro!"

Pero la pareja pasa más acharnelada gracias a ese medio refrán moscardoneado, agarrándose fuertemente del brazo y achuchándose más. ¡Pero el "tal para cual" les cuelga a la espalda como una infamación!

¡Qué gran psicólogo era Goya que logró con su grabado imperecedero, oponer violentamente el satisfactorio encuentro de la pareja a la salacidad de ese comentario!

¿Pero cómo iba a sospechar él que se iba a aplicar la leyenda de su aguafuerte en un tono menospreciante a los que están bien, a los afines, a los que no merecen ironía ni menoscabo?

Si no es el triunfo ser tal para cual hay que ser descabulado o séase hay que estar solo o ser un mendaz variador de mujeres o una mudadora de hombres.

¿No será a ese evitar que se separe una mujer o un hombre del mercado general y promiscuo a lo que tiende el encono del "tal para cual"?

Goya precisamente tendía a que el emparejado encontrase su ideal y su lucha en esa revelación de percances que ilustra su álbum de aguafuertes, es ir contra los malos enlaces, contra los que se unen sin conocerse o con rendimientos ridículos o por el dinero o provocando un sacrificio de la bella mujer que merecía otra cosa.

En el dibujo de *¿Quién más rendido?*, en el grabado de *Ni así la distingue*, en los trazos de *¡Qué sacrificio!* o en la mascarada de *El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, tanto como en otros muchos de sus caprichos Goya reacciona contra ese robo criminal que es llevarse el capullito que merece más apasionado y enterado adorador.

Un desengaño letal hay en el alma del maestro que ha elegido la mayor beldad de su tiempo, la Duquesa que accedió a su declaración porque se dio cuenta de que era el que más valor y más matices daba a su belleza inmortalizada gracias a él, pero no las tenía todas consigo porque la coquetería era el flaco de su modelo ideal.

Todo cortejo falso, toda unión de un lado linda y del otro teratológica, toda convención de amor que no es amor, le enardecen y hacen que su punzón grabe en la placa el ludibrio de sus escenas.

El artista que oyó los "Tal para cual" malignos, quería precisamente por eso, encontrar su "tal para cual" verdadero, absoluto, sin despego posible.

La lección de las aguafuertes de Goya es profunda y nunca pasará la frescura, la protesta y el sarcasmo de estas pruebas que ya se repiten sobre planchas de planchas de planchas de la plancha original.

¿Qué hay en estos dibujos que no pudieron alcanzar los millones de dibujos banales de que se ha llenado el mundo?

Hay un contraste misterioso que está más allá, más al fondo, en la ráfaga de negrura que cruza la stampa, en la sonrisa, en la espectadora ajena, en la candidez de unas manos, en el flequillo de encaje de la mantilla, en el seno abolsado del traje, en los perritos que juegan como quisieran retozar los amantes, en la falta de ortografía de la leyenda escrita de su puño y letra.

Goya pilló el aspaviento de la ingravidez de la vida sobre la gravedad de su drama, el escape de la burla, la ignominia del hecho consumado, el fatal cuadro de la prisa que tiene la efímera vida de consumir los acercamientos.

Ese juego rápido e impreciso, precisado en rayas sobre el metal es lo que da una eterna novedad a la serie de sus caprichos como esas copias nuevas que se sacan de las buenas películas y que se vuelven a dar como si debutasen otra vez.

Hay un escalofrío particular e inimitable en las reeditadas aguafuertes de Goya que pueden estar incansablemente a nuestra vista a través de los años.

Han aparecido otros artistas más intencionados, más complicados y más sabios que han podido enmendar la plana al maestro, pero no ha podido ser porque el atisbo genial no tiene parangón ni imitatividad.

Goya vio la farsa de la vida dolido y agraviado por ella, como enamorado resentido de esas gráciles jóvenes que eran como varillaje de su traje de gasas y randas. Lloró al dibujarlas el perderlas.

Hoy lloramos de la misma manera ante fotografías en que se repite el mismo abuso irreparable pero en aquel tiempo de amor el artista tuvo que dibujarlas para poder ver con fijeza las elegías de la frustración de las jóvenes de su tiempo.

Conozco al gran sordo lo bastante porque le llevo tratando hace muchos años y en las rabonas de la escuela me iba al Museo y movía los polípticos en que estaban los bocetos y los logros de sus caprichos, entrechocándose violentamente aquellos cuadros de doble faz que

tenían un común eje giratorio y cuyo choque era como catástrofe de berlinas en una esquina de misterio.

No se me olvidará nunca la sensación de confesión particular en aquel molino de ángulos, biombo de la cabeza al meterse en el artilugio inventado para los museos.

Solo un día me sobresaltó un caballero que se me acercó y viéndome copiar uno de aquellos dibujos en un álbum de bolsillo –solo supe bastantes años después que era el crítico Orueta– me dijo que hacía mal en copiar a Goya porque Goya no sabía dibujar.

Toda la vida he estado sulfurado por aquel entrometimiento corruptor, calculando con un rencor creciente la sinuosidad de aquel entredicho perturbador en el oído de un jovencito que afortunadamente nunca hizo caso de los corruptores.

¡Que Goya no sabía dibujar!

¡Entonces aquello que él había dejado a la posteridad era superior al dibujar, que después de todo es una cosa que se aprende hasta en los colegios! Lograr ese no saber, separarse así del abyecto amaneramiento, decir lo deseado con alma de hombre insobornable, atreverse al desdibujo puro, romper con gracia las cinturas e iluminar los descotes dando a los amantes la preciosa cortedad de vista del deseo, eso era crear la más digna expresión de Arte.

El genio solitario de don Francisco ni dibujaba ni pintaba, pero hacía una fusión de pintura y dibujo que en medio de la inmensidad que se consume, era un arditte salvado a la destrucción de los siglos, una mueca expresiva y perdurable, que solo él consiguió. Le veo guarecido en su casa, tanteando los bultos en la oscuridad del juego al escondite con figuras sospechadas en su paraje por las calles y jardines, solo preocupado por alcanzar el escorzo que es como una rendija entre el más allá y el más acá. No se puede aplicar a las aguafuertes de Goya otro miramiento que aquel que nos hace encarnarnos intimidados y asombrados con el ris ras del rayo sobre el fondo sombrío de la tormenta. El gran pintor varonil –sin el eventual venderse en que incurren algunos varones–, interpretó sospechas de la gran intriga de la vida, denunció hechos vergonzosos que hacen llorar a las que no quieren o a los no quisieran la gran tragedia contratada u obligada por las circunstancias y que él que tituló uno de sus mejores ex-libris *El amor y la muerte*, podría haber titulado otra plancha grabada como nota marginal a la vida descarada de todos los tiempos: “El hambre y el desamor”.

Los libros y Don Quijote⁵

El cuarto centenario de Cervantes permite entrar en el mundo de su novela con el candil nuevamente encendido.

Ya ha llegado la hora de la sobreinvención del Quijote y de su autor, para que tratemos de evitar la infección de los tópicos.

¿Quién es ese meditando, cejjunto y abstraído en una habitación llena de libros?

¿Don Quijote o Cervantes?

⁵ “Los libros y Don Quijote”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 70, [mayo 1947], p. 24-27.

Los dos perfiles se van consumando según pasa el tiempo y se van convirtiendo en un solo perfil.

Se les ha querido separar durante cuatro siglos con envidia de que el uno fuese el otro, queriendo dejar a Cervantes como flaco escritor superado por su novela, pero ya después de cuatrocientos años ha llegado la pura hora reivindicatoria, y Cervantes es el Quijote y el Quijote es Cervantes.

Don Miguel es el literato creador, el vencedor del tiempo y de la mediocridad de las generaciones y su última batalla victoriosa y descomedida la da contra el lector vencido y cicatero.

Don Quijote juega a esa doble apariencia y ríe a carcajadas.

Está en el panteón ideal y los libros que cubren las paredes, confundidas viejas ediciones con novísimos libros que tapizan su habitáculo, figuran reimpressiones de su inmortal novela con fecha de 1947.

Ya en correr de las centurias se ha desbarajustado la lógica y Cervantes es libre de ponerse la careta de Quijote que a ratos se quita para respirar como Cervantes.

Se creía la gente que este centenario iba a ser tan de rutina como los otros y se ha encontrado con que hay un mayor desembarazo en el genial autor que recaba para sí toda la apoteosis.

Los eruditos están consternados porque se han envejecido sus cantinelas y sus argumentos, mientras Cervantes se ha rejuvenecido y se presenta renovado.

Si cada vez es menos propiedad suya la recaudación por su obra, cada vez le pertenece más el sentido indicador y poético de esa obra y que vayan a buscar su esqueleto –que además se perdió– para ver si le va bien el traje y la armadura de Quijote.

“Yo no escribí solo la obra literaria, sino que fui el que se aventuró en sus aventuras”, dice el ilustre manco, haciendo guizques con su mano gafa de hemipléjico de la guerra.

Recaba para sí el ser él mismo ese estafermo de piernas largas y desperezadas que lee escondido en el cuarto trastero lleno de libros y de los tubos descabalados de una chimenea desentubada, coderas y pederneas de su pobre armadura, porque él ama los libros como su Don Quijote que se olvidó la administración de sus bienes, vendió “muchas fanegas de tierra de sembradura” para comprar libros de caballerías y a fin de realizar su segunda salida en busca de aventuras, allegó una razonable cantidad “vendiendo una cosa, empeñando otra y malbaratándolas todas”.

Bohemio de su grandeza, ya no lleva como yelmo encantado la ridícula bacía del barbero sino que en ella se afeita, pues para gran sorpresa de la posteridad cuatricentenaria, Don Miguel ya no tiene bigote y barba y así toma más quijotesco aspecto, más agravada nariz y barbilla de brujo con esta novedad inesperada.

Pero en las estampas imaginarias hemos de verle en su catadura antigua, entre otras razones porque la máscara que se pone de vez en cuando tiene largo y garabatesco bigote, más cabría barba, siendo esa la única diferencia entre máscara y enmascarado, revelándose por ese medio que el autor es más poderoso que su criatura y tiene derecho a transformaciones que su contrafigura no puede utilizar.

El creador inmortal puede, pues, afeitarse pero Don Quijote no.

Él se ha depurado y está ya más allá de espurgos e interpretaciones, pero las luchas de la vida son muy parecidas aun a las de su tiempo y por la ventana y en acarreo de mozas analfabetas los libros denunciados van de nuevo al fuego.

La vida perdura en sus necesidades coactivas y en sus míseros defectos, pero él está cada vez más lejos de la vida, en más altos y más despejados círculos.

Solo como ironía suprema está aun en su biblioteca llena de grandes infolios, en la incubación secreta de sus andanzas, leyendo todos los libros utópicos que se han publicado hasta nuestros días.

Los ratones y aun las grandes ratas –que danzan la perinola– se mueven entre los libros tirados por el suelo y el grande hombre dado a su original carnaval, sonríe porque con el ruido de mover las páginas que promueven los roedores, no sabe si es él o son ellas las que han pasado las hojas.

El llegar a cuatrocientos años de inmortalidad permite goces eternos de la locura y una superburla de la que siempre solió usar.

La larga cola de los disertantes retrocede espantada ante la damnación de ese Cervantes que tienen metido en el frutero y tarta de su gola.

Cervantes con audacia de cómico moderno, exagera su tipo de araña máxima y se da el gusto de decir palabras incongruentes y escabrosas en la soledad de su habitáculo.

Se le oye gritar, harto de amaneramientos oficiales:

–¡Soy la jirafa de los hombres!

–¡Tengo la espada estilográfica!

–¡Os oigo por la radio del pergamino!

Se podría decir que sufre y goza la enajenación de la celebridad que pasó la raya. ¡Es que nadie había presenciado un cuarto centenario de un grande hombre de la edad moderna para poder imaginarse lo que iba a suceder!

Cervantes es sabio en cuatrocientos años más que nosotros y como se lo ha leído todo con un poder adquisitivo que solo da tan largo ocio, posee una cultura descomunal y ve que la Historia es cada vez más cómica por cómo se repite.

Desembozado de sí mismo, en libertad omnimoda, tiene el cómodo calzado de los largos coturnos de Don Quijote y solo le molesta aunque le hace gracia, que cuando oye pasos y teme que sean sus contemporáneos se pone rápidamente la máscara barbuda.

El galgo fiel está a sus pies porque es el animal enjuto y perennial, así como Sancho se ha muerto porque sus corruptibles mantecas no pudieron soportar la supervivencia y el que le sustituye es un Sancho que hace el número decimonono de los que se van sustituyendo en ese abundante papel.

Bibliotecario desidiioso de su propia biblioteca, lo que no aguanta es volver a colocar los libros en su sitio y por eso están desparramados, como durmiendo con los ojos abiertos.

El sarcasmo de este Cervantes-Quijote es que asiste al bonito juego de ver cómo se llevan los libros a la ejecución incineradora y cómo vuelven en otras ediciones.

A veces es él el que tira un libro por la ventana –pues se ha depurado mucho su gusto– pero siempre llega el servicio de novedades y tiene libros norteamericanos y sudamericanos a mano.

Ese canjiloneo de los libros da amenidad a su vivir imperecedero y apaga su sed de momia, pues realmente su Don Quijote se vuelve loco cuando le tapien el aposento de los libros.

El círculo que da vueltas hace que pase y vuelva a pasar la gran biblioteca circulante y se da cuenta de cómo la especulación literaria es un devenir con alicientes de aventura.

Sabe los sucesos de mar, cielo y tierra y por eso conoce la aventura española del Plus Ultra y como ha visto el aparato de carpintería en que se realizó, sabe que el genio español revivió el primero a través del océano, en su auténtico clavileño, la aventura que él realizó con los ojos vendados.

No le gusta que se hable de los procesos de su vida y con una palabra castiza y rotunda que rima con Ezpeleta, hace un pareado interjeccionista cuando aun oye que se discute si él mató al sobrante caballero.

–Todo eso ha pasado –dice en monólogo de gran actor– pero lo que no ha pasado, lo importante, es la ilusión del caballero feo y esquelético adorador de Dulcinea y lanceador de tranvías y depósitos de petróleo.

Viajero de todos los países, perseguidor de todos los fantasmas –pues siempre hay un mal penco para un buen caballero– ya conoce la Pampa y la ha recorrido de cabo a rabo y como le han puesto tan alto los molinos hidráulicos, no ha podido lancearlos.

Ahora que está aquí y está allá, y más comprensivo que nunca no se inquieta por el ruido de las fábricas de electricidad –que le hubieran puesto más nervioso que el de los batanes– y como hay tantas buenas fondas en vez de mesones no disputa con los venteros aun cuando al recibir la cuenta de los modernos hoteleros siempre siente ganas de sacar su espada y atravesarles la mitad de parte a parte.

Ya es un turista pero siempre con el ideal muy alto, el discurso expresivo, la generosidad expedita y el afán de justicia acrecida y aquilatado.

Yo sé que ha de sorprender esta aparición con dos caras y una sola alma, espantapájaros del abuso y la falta de equidad, hidalgo ingenioso y decididor que a veces, como esos viejos largos, esquemáticos y maniáticos que montan a caballo de acero, pasa en rauda bicicleta por los caminos de macadam.

Don Quijote de Cervantes o Don Cervantes Quijote, impuesto de la actualidad, puede gritar en la Bolsa, asomarse al parlamento y no tendría nada de particular que interrumpiese a algún conferenciante con sus favoritos denuetos:

–¡Follón! ¡Malandrín! ¡Bellaco!

Yo me siento tan saturado de Cervantismo nuevo –uso reciente de la vida vieja– que voy a colocar un cartel en mi puerta que dirá:

Se escriben artículos sobre Cervantes o sobre el Quijote, de setenta y cinco a ochenta pesos –unos con otros– desde esta fecha hasta la caída de la tarde del día siguiente al que se cumple el IV centenario de su nacimiento.

El Divino Morales⁶

El pintor español que mereció el nombre acoplado de “el Divino Morales” es un caso pictórico que colinda con lo mágico y con lo milagrero.

⁶ “El Divino Morales”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 81, septiembre-octubre 1948, p. 24-27.

Artista de historia insabida, solo hay datos de que vivió en Badajoz –donde nace en 1509 para morir en el mismo lugar en 1586– viajando por Toledo, Valladolid, Madrid, El Escorial y Sevilla.

Su gran estímulo, lo que le hace errante de su ideal y lo que fija su personalidad solitaria, es que Felipe II lo rechaza en El Escorial –como rechazó al Greco– y al no gustarle su *Jesús con la cruz a cuestas*, lo indemniza y lo despide.

El Divino Morales no se descorazona, si no que por el contrario, se dedica a su vocación como cura pobre y sigue pintando sus Piedades, sus Virgenes con niño, sus *Ecce Homos* y sus Jesús atados a la columna.

En esa primera mitad del siglo XVI España está llena de fervor religioso y no le falta trabajo al pintor que sabe encarnar con el más pulido estilo sus etéreos modelos.

Como ante San Juan de la Cruz no se puede decir que se esté ante un literato, ante el Divino Morales no se puede decir que se esté ante un pintor.

Se escapa a las escuelas y no tiene la esfumación del que huye, sino la transverberación de quien afronta la agonía de su sueño.

Frente a la decoratividad de lo pictórico, intenta un ayuno verdadero y lo que toma del Renacimiento lo lleva a una mayor austeridad, penitenciando la sensualidad venusina y convirtiéndola en honestidad española. Así, fijándose bien, su pintura, que se parece a otras pinturas, tiene una vuelta de hoja, una atrición tan independiente que le da ese punto de rareza que la hace impar.

Suena su aldabón de otra manera, en un atrio solitario, en una capilla de silencio y abandono, teniendo sus cuadros un tipo de exvotos de desagravio.

Predicador pictórico, misionero de sus cuatro estampas siempre repetidas y siempre diferentes, en las que el color tiene una pastosidad de ectoplasma sin los iris de Leonardo, un color “muerte que resucita”, sin ningún nácar preciosista; el Divino Morales camina por la España realista, sequeriza y fanatizada de su tiempo, llevando el óleo dulcificador de su pintura, la misericordiosa expresión del Redimidor y de su dolorosa madre.

Se comprende que se le detuviesen en las sacristías para que les dejase la prenda de uno de sus cuadros como conminación del dramatismo desesperado que abundaba en los retablos.

El Divino Morales es como un creyente que camina con los pies descalzos y va ornamentando ermitas con cuadros que no se deciden a ser de grandes dimensiones, paciente en una labor eucarística de estricta ortodoxia.

El extremeño sobrio, emocionado ante las jarillas de su sabroso paisaje, acostumbrado a ver perfiles en que lo árabe se mezcla con lo hebreo, visitador de capillas en que las imágenes tienen cérea belleza, siembra el mundo de algo que en el maremagnum de la pintura tiene un cuño inconfundible.

“Es un Divino Morales” se dice, sin admitir discusión, como si se hubiese encontrado una isla en el mar o como si una reliquia sin pareja flotase en la gran tienda de antigüedades del universo.

Representa el aticismo ibérico –saudades de Portugal– pero más me interesa por lo que tiene de solitario, de bebedor de agua pura.

El Divino Morales salva hacia lo humano la estilización bizantina y goticista da el paso recto hacia el ovalarse y almendrarse lindo de las imágenes.

No mezcla caballeros, costumbrismos, ni reyes ni frailes en su pintura, casi exclusivamente Cristo y la Virgen, como un profeso de las dos imágenes.

Es como un místico al que se le aparecen los dos seres excelsos.

El pintor, cuando ha conseguido esa depuración del Divino Morales, es como un testigo más, fuera del camino de la Biblia, de la reaparición de Jesús y de su madre.

En esa devoción de pintar a Jesús y María hay como un misterio marginal a los misterios de la religión y el Divino Morales lo vivió más que nadie por la exclusividad de sus dos temas, como si en ese ayuno y esa penitencia hubiese conseguido con más pristinidad, con más personal naturalismo –más acá del tiempo– la entrevisión de las dos Supremas figuras.

El pintor se encarcela con las dos imágenes y cuando abre los postigos de su albergue ya está con ellas.

Con más fe que los peregrinos de Emaús está pronto a ver al Señor y no necesita que se sienta a su mesa y verle partir el pan para convencerse de que Él está presente.

El Señor debe de conmovirse muchas veces ante el fervor de los pintores, pero ante el Divino Morales más que ante ninguno otro porque el pintor se consagró a Él sin mezclarle a lo profano.

No cabe duda de que el Redentor fue obsequioso de su presencia con el Tiziano, con Miguel Ángel, con Leonardo, con el Greco, pero para quien fue más particularmente dulce y sencillo en asiduidad de toda su vida fue con el Divino Morales.

Sobre el modelaje eventual en el acto pictórico de retratar a Jesús se sobrepone otra figura, otra superación, realizándose una especie de gratificación milagrosa, un soplo de una caridad sobrenatural que subvenciona a los pintores en el acto comulgatorio del superretrato.

El Divino Morales tomó afición a esa pensión secreta y adquirió un amaneramiento que estuvo bien en apodarlo divino.

El pintor contaba así con una protección en la que poner toda esperanza, pues Jesús era el de los milagros favorecedores de la pobreza o de la escasez.

Su madre, en el bíblico banquete le dice al hijo algo así como “parece que no hay más vino” y el hijo un poco hispido con ella porque se da cuenta de lo que espera de Él, accede y manda llenar de agua las cántaras y cuando sirven de ella en los vasos, aparece un vino rubí de la mejor clase. (¿Cómo no iba a ser de la mejor si era de la solera creadora?)

El Divino Morales quieto en su estudio, todo se lo dejó proveer a su eterno retratado, intercedido por la Virgen que si en el burgués banquete dijo “parece que no hay vino”, en casa del artista extremeño insinuó “parece que no hay pan”, que fue inmediatamente contestado.

A los pintores es a los que más se ha aparecido Jesús cuando ya no se aparecía a casi nadie. Él, que todo lo ve, notaba que alguien se afanaba por encontrar su fisonomía y acudía discretamente en su ayuda llenando de peso su red de peces, porque sus buenos retratos siempre se han pagado bien.

Era intocado –“no me toquéis”– pero se prestaba al atisbo, a dejarse ver transfigurado en cómo podría ser, metamorfoseando el primer diseño medio ciego del pintor.

El Divino Morales copió con una ternura única a su invocado modelo, y cuando yo muy joven le contemplaba en el Museo del Prado y en la sala de Valencia de Don Juan del Museo Arqueológico, notaba que sobre su estilo relamido se trasparecía una adivinación visionaria, la propia figura de Jesús y la propia belleza ultradelicada de su madre.

Me defendí mucho de creer que era pura retórica su manera de pintar y buscaba en su vaguedad retocada un fondo de espejo del más allá que pasados los años ha triunfado en mi persuasión.

Estas declaraciones sobre el Divino Morales han tardado muchos años en cerciorarse, pero ya hoy quiero afirmarlas como un deber de contemplador, como un miraje más por entre los resquicios.

En capillas, colecciones particulares, museos provinciales y museos extranjeros, siempre que miraba un Divino Morales sentía un pasmo reservado como cuando leía las *Confesiones* de Santa Teresa o leía los *Nombres de Cristo*, del Divino Fray.

Una cortinilla morada se corría frente a mí sobre un ventanillo que daba a la clausura de la Historia Sagrada y me desafiaba lo clarividente a que no lo creyese melfluo.

Todo cuadro verdadero del Divino Morales –hay muchos falsos y copiones– tenía el marchamo suave, aureolar y enternecedor de la aparición.

Crecía mi fe en que el pintor fue un santo y por el buen olor de su virtud se hacía inverosímil lo verosímil, como no pudiéndose creer tanta belleza.

En el disimulo de lo relevado para resultar ostentatorio –más grave que ostensorio– esas dudas de academicidad y de refilatero artificio que provocan los cuadros del Divino Morales, son encubrimientos de la divina modestia.

La tentación de las obras de este pintor –el “malo” anda detrás de sus cuadros– es mover a escepticismo al contemplador y hacerle creer que es afeminación lo que es olor a santidad, languidez la suma resignación, candidez el rostro de la Inmaculada.

Frente a los torvos Cristos, el Divino Morales vio al Cristo lleno de sensibilidad, terso como ningún hombre, bello como correspondía a su bondad única, contemplando en la Virgen con el Niño una estilizada joven, con un punto de finura y diafanidad que le apartaban del “bellísimo” italianizante.

Tanto el barbilindismo de sus Cristos como esa estilización de la Virgen, no van del pintor al cuadro, sino que vienen de un reflejo que enfoca al pintor, de una vagorosa presentación en el umbral de su gruta interior.

Esto es lo que he ido viendo y apreciando a través de las alquitaras y serpentinadas de los años, desobligándose del complejo crítico que quiera hacer sospechoso de excesivo retocamiento el arte del Divino Maestro.

Creo que estamos ante un esclarecedor de las figuras capitulares del diccionario fisognómico del mundo, un sencillo fraile de la pintura cuya vida no ha tenido biógrafo porque tuvo un sacerdocio y una misión de celda en lugar de la aventura de los pintores.

Solo queda de él como una anécdota con caracteres de leyenda, que estando ya viejo y en Badajoz, Felipe II que volvía de Lisboa se le encontró y le dijo: “Muy viejo estáis, Morales”, replicándole el pintor: “Sí, Majestad, y muy pobre”, añadiendo la leyenda que el rey, compadecido le concedió una pensión de 300 ducados.

No coincide esta anécdota melancólica con el éxito popular que llegó a tener el pintor, que muchas veces tuvo que hacer réplicas de sus devocionadas vírgenes y que sigue apareciendo en altares y altares de pueblos perdidos, comprobando todo eso, que pudo vivir modesto y en soledad –a veces consta que vende una viña de 2.000 cepas– su larga y fecunda vida que llegó a juntar los dos sietes en el epitafio.

Los que vuelven. Guy de Maupassant⁷

De vez en cuando levanta su cabeza una obra de Maupassant, unos cuentos, una novela. Se yergue, da unos pasos y después cae en fulminación de ataque de apoplejía.

Es muy frecuente el fenómeno y en definitiva la forma caída tiene los rasgos de su autor.

Maupassant arrojaba carne, carne viviente a la cotillería universal y tal vez por eso vuelve ahora más, porque ha aumentado la cotillería de la vida.

¿No vuelve también la moda de las mujeres de Maupassant con sus largas faldas de campana?

Había recibido las lecciones firmes y certeras de Flaubert y después de un libro de versos acierta con *Bola de sebo* que sale en el libro *Les Soires de Medan*, flor de las veladas literarias en casa de Zola.

Su celebridad es rápida y llega el oro que le sirve para escribir, amar y prosperar llegando así al momento en que puede comprar el ideal de su vida, el yate al que bautizará con el nombre de una de sus mejores novelas: *Bel-Ami*.

Tiene lemas en esos viajes por todo el Mediterráneo, las costas de África y hasta más allá, impulsado hacia la promiscuidad de oriente y occidente. "Es preciso amar y amar locamente sin ver lo que se ama, porque ver es comprender, y comprender es despreciar".

En el vientre dorado de su barco estaba el diván de su perdición, pues iba cambiando en vaga y débil fosfatina de medusa su sustancia cerebral. (Él creía que solo era el turbante exterior el que se ajaba)

Mientras se estriaban las formas y las sirenas estaban a su lado, había logrado lo que casi ningún escritor logró nunca, el yate de su fantasía, el yate propio con admiradoras enloquecidas –no mujeres galantes– a las que él enrevesaba el alma, y un *matelot* de gorra de marinero con borla de doctor del navegar.

Se escapaba al mundo –al del mar y al de tierra– pero perdía vida, doble vida que nadie que hiciese eso porque después emprendía viaje de soledad para describir el ensueño, para dibujar la voluta, reproduciendo delirantemente el adiós.

Frente al naturalismo que creía con brutal fanatismo en la vida, Maupassant representa algo que se le parece pero que no es lo mismo, la naturalidad, la franqueza novelesca, el atrevimiento psicológico sin viciosidad decadente, en otro camino de la creación, en el de lo dosificado.

Se movía en la vida como verde conquistador y contaba su sobremesa con ahitez, con sus francesas escaramuzas.

Reintegró lo exagerado a su corriente vital, mezclando su netitud bretona a la intriga de París, de París el único para la copia de los noveladores.

Vio toda la semana parisién pero también vio el Domingo, cuando el pequeño empleado, el pequeño banquero, todos quieren encontrar el campo, el resarcimiento, el pez colgando de un hilo.

⁷ "Los que vuelven. Guy de Maupassant", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 83, enero-febrero 1949, p. 22-25.

Todo le era posible en el cuento y para eso tenía su despacho medio oriental, al estilo de Dumas y de Loti con su diosa que baila frente a una gran penca, la danza litúrgica.

En ese despacho eran más sus memorias, la parte pasada de la vida, el afrontar su largo argumento, la mujer que agravó su existencia, la infantilidad conmovedora del hermano al que tiene que encerrar en un manicomio y que llora llamándole, la madre herida e inocente que mira sorprendida y asustada lo que les pasa a sus hijos como si pagasen un crimen ancestral, algo que pasó en el enredo de caminos que va hacia el más remoto pasado.

Tenía un bosque de cuentos en sus grandes bigotes, esos cuentos en que hay un juego burlón entre lo poético y lo real que ni aún hoy comprenden los críticos.

Ningún escritor tan pleno ni que pueda dar un susto al miedo como él, al que le salían escenas siempre obsedantes por las puntas de los dedos.

Pero sobre todo él quería vivir plenamente valiéndose de ese subterfugio ya que, según dijo un día: "La gloria es cuestión de suerte, un juego de dados, en tanto que el amor es una sensación nueva arrancada de la nada".

Entre amor y literatura, en la tregua del fiel, disimulaba su pulso alterado, ocultaba su demacración de muerte y tenía la naturalidad del que no se delata después de cometido el crimen.

Y toda esa naturalidad le hacía ver las cosas con la genial fijeza que solo da el enfoque fijador de la locura.

Y todos encontrándole tan saludable y él contrastando su idea de la salud y de la honradez de la vida con el imposible deseo de la locura que a veces –fortunadamente– no estalla en el escritor sino más allá de su muerte.

El cuento salía de sus manos perfecto, con su dueña de casa pecadora pero sin complicaciones, con sus recepciones medio irónicas aunque llevaban a la siempre seria posesión.

Todos sus desenlaces eran desgarradores, despedidores, con la venganza de la vida que es la efemeridad, el cansancio de la misma pasión, el ponerse fané de la mujer.

Él era el desilusionado anhelante, buscando un nuevo éter femenino.

No era tan alto como hace creer su busto fotográfico, pues Frank Harris, que a veces medía a sus biografiados con la cinta métrica dice de él que era de una estatura mediana.

No era muy conversador entre los hombres como todo aquel que se reserva para la mujer. No era alegre fuera de su frenesí y en sus cuentos volvía a la melancolía del resumen, lo cual hace que le llame Taine "el todo triste" y sus amigos "el toro triste" (solo una letra de diferencia varía la apreciación de la crítica y la de la confianzuda amistad).

En toda su obra hay ese contraste que es toda vida y, sin embargo, aparece con un crudo color de cutis muerto, lo cual debe hacer sospechar que ese es su encanto.

Embriguez de champagne de su obra era su "epílogo", pues ha dicho uno de sus biógrafos, "solo olvidaba en el amor la angustia de la muerte".

Sus personajes se empeñan en ser y se agarran a la vida de otra manera que en todos los otros novelistas.

Era la locura animada, querida, que riza sus bigotes con voluptuosidad, esperando la puntual presentación.

Maupassant había multiplicado las pasiones, hasta había combinado los seres como nadie. Fue él más amplio combinador. Eso se paga caro algún día.

Había inventado señoras que después no se habían querido ir de su mente. (Alguna permanece en nuestra mente de lectores).

Detalló lo íntimo hasta llegar a una realidad que por lo viva y manifiesta que es, ya es locura, por ejemplo, Maupassant, reaccionó contra la deformación del corsé, vio a mujeres degeneradas por el corsé. Enloqueció de corsé.

Maestro en encrucijadas, sabía los pasajes, las galerías, la puerta del gran almacén por la que pasaban las mejores mujeres.

Era obsesionado y frío –cazador– ilusionando a las mujeres con el hombre como él se ilusionaba con la mujer.

Con el aire destripador –*mauvais passant*– dulcificado por la literatura no quiso perder nunca un matiz de propietario de provincias que sabía encontrar en Lutecia los mejores restaurantes con gabinete encortinado y mullido.

Buen mozo de las perspectivas, ejercía demasiado su profesión y después la literaturizaba y la fundía con mezcla de aventuras.

El descuartizador era un artista en el recambio de cabezas y de apellidos.

Se desdobló demasiado, padeció celos con exceso, vio llegar al otro que era él y no era él, citó en casas reblandecidas de almohadones, mujeres llenas de telas rizadas. Quiso que su materia gris blanda fuese cabujón duro, lo imposible en la licuificación de la vida.

Así llegó pronto el desenlace que comienza en una Nochebuena –la de 1891– en que no va a ver a su madre que vive cerca y a la que ha prometido visitar, Nochebuena en que aparecen dos hermanas, una soltera y otra casada que le dejan el cráneo atravesado por el puñal de hueso de la jaqueca.

A los pocos días es cuando sucede la escena penúltima del drama, la sangrienta, cuando en la noche al ver que su revólver ha sido vaciado de balas por su fiel criado se atraviesa la garganta con un abre libros –la pura arma del escritor– y cuando entran a ver qué ha sucedido exclama con última lucidez dirigiéndose a su fiel criado: “Mira Francisco lo que he hecho, me he cortado la garganta. ¡Es un caso absoluto de locura!”.

Todo estaba previsto, le perseguía el fantasma, había injuriado a las nubes, creía que las olas le insultaban y el Horla le perseguía debiendo olvidar cómo acababa esa gran novela: “No lo maté. No había muerto. Luego entonces. Mejor será que muera yo”.

En el libro de San Michele, de Axel Munthe, después de hablar de su amistad con Maupassant, de su yate, de una de sus consumidas amigas a la que ve morir en el hospital, relata su encuentro en el célebre manicomio “La casa blanca” de Passy, “Caminaba apoyándose en el brazo de su fiel Francisco, lanzando piedrecillas a los canteros con el gesto del *Sembrador* de Millet, mientras decía ‘Mire, si llueve brotarán en la primavera pequeños Maupassantcitos’”. ¡Mazapanitos para la última Nochebuena!

En ese manicomio en que tantas veces me he encontrado recluidos a los poetas y escritores que biografíe lleva una vida tranquila aunque a veces pide con cortesía aristócrata, a su cuidador que se llama Baron que le ponga la camisa de fuerza.

Solo va a verle “la más amada”, la dama de gris que hubiera querido dedicarse a su cuidado en un hotelito a las afueras de París, pero cuando lo divisa por última vez, lo encuentra convertido en un espectro de lo que fue, escapándose con un gemido que él oye y solo vuelve la cabeza con impasible indiferencia, mientras se toca la hoyuela de la barbilla.

Esa es ya la suprema comprobación de que no vive –muere a las pocas semanas– y esa “dama de gris” un día se despojará de su incógnito en una revista francesa como si hubiese dejado caer su capa de armiño con colas negras y entonces se sabe que es una rica judía casada con un marido que no sospechó nunca aquel idilio, pero que ya libre de los dos, publica las más amorosas y bellas cartas de Maupassant, rectificando lo que él decía que fue “novelista hasta en sus caricias” cuando según frase de ella, “fue amante hasta en sus novelas”.

Así, después de ese epílogo vinieron tiempos en que se esperaban mejores cosas –que no llegaban– y se le hacían injustos dengues a la obra maupassiana, hasta que de pronto vuelve porque él presenta la verdadera vida, la vida que estaba convenientemente muerta y embalsamada cuando parecía vivir con más delirio porque como la moneda que circula comprando vida, tiene ese anverso y ese reverso.

Unamuno en Salamanca⁸

El profesor de provincias tiene un gran prestigio en España sobre todo cuando la Universidad es tradicionalmente universidad de sabios como la de Salamanca.

Son hombres formales que observan con respeto a sus mujeres y sus hijos.

Seres honrados, pundonorosos, profundos hombres, consecuentes ciudadanos directoriales.

Se suelen parecer a los santos esculpidos tosca y finamente en las catedrales.

Son temibles como examinadores y blandos como amigos o suegros.

Lo único malo que tienen es cuando quieren ser lo supremo del periodismo, la literatura y la filosofía.

Ya es demasiado que tengan un hogar tan perfecto, que vayan temprano a clase, que den su lección con entereza para que además quieran acaparar la sociología, la filosofía y la literatura.

Generalmente –exceptuadas las excepciones– doblégan esas geniales atribuciones del espíritu y a su muerte quedan estériles sus ínfulas.

Los profesores, entonces gozan de buen hogar, de buena salud generalmente y todo queda apacible y felizmente.

Tienen derecho a su bienestar, a leer en sus despachos anticuados, a veranear descansadamente en sus vacaciones, a ver crecer a sus hijos nobles y a sus hijas, a veces bellas, y desde luego, inefables y buenas para el hogar.

Unamuno fue en eso un profesor perfecto y gozó de todas sus ventajas y consideraciones de un hogar ideal.

Pero lo que no tenía de profesor, lo que tenía de escapado a toda férula y disciplina, lo que tuvo de estudiante en rebelión, de estudiante en Salamanca díscolo y desvariado, es lo que lo hará inmortal.

⁸ “Unamuno en Salamanca”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 90, mayo-junio 1950, p. 20-23.

La superación de la vida y sus normas es del mundo libre y intitulado. ¡Pues no faltaba más!

No influía más que en muy pocos discípulos, en aquellos que veían que su ejemplo les llevaría a tener una posición pasadera y a casarse y tener hijos a quienes dar su propia carrera.

Unamuno pertenecía a esos claustros sosegados en que todo se trataba de solidaridad profesoral y que los alumnos miraban con miedo por si habían notado que eran los díscolos.

Los profesores iban tomando un rictus de resignación y conservaban el mismo traje, el mismo sombrero durante muchos años. Muchos llevaban bastón por si se les insolentaba algún alumno.

Pertenecían al coro del obispo, de los coroneles, de los médicos y farmacéuticos, de los notarios y registradores y la vida entraba en mejor chirona gracias a ellos.

Hombres cómodos y pausados, desaparecían al atardecer como si fuesen estrellas del día y del alumnado desde que se ponía el sol, se dedicaba a libertarse de su influencia.

Ellos entonces en sus despachos con poca luz y algún brasero, se entregaban a la lectura o a escribir algo, perfeccionando a veces, un libro de texto.

Nada obedecía a las leyes que ellos dictaban y el derecho internacional y el derecho privado eran violados con ensañada constancia.

Ellos vivían con la conciencia tranquila y saludaban afectuosamente a los amigos de su casa, mirando con sospecha, aunque amablemente, a las muchachas y muchachos.

Eran tan amables, que al discípulo de su amistad lo convidaban a comer, sin perjuicio de decirle a los postres:

–Mira que si no sabes te reprobaré.

La España innovadora se moría lejos de esos profesores, pero ellos contaban como asesores de la paz y castidad que necesitaba esa España para seguir innovando.

Lo importante de Unamuno, lo desusado, era que se salía del claustro, que quería nacer a la rebeldía de los innovadores, que quería perennizarse más que ellos, pues tenía el ejemplo de perdición en el mayor silencio al morir de hambre que gozaron fama de filósofos y todos los salones los atendían.

Por eso quería ser poeta, inquietador descomunal de las ideas y autor dramático.

Como rompiendo la pegadiza hupalanda de profesor –su crisálida– hacía esfuerzos inauditos y la letra de esos esfuerzos, es su obra.

Miraba con cierto temor a los extremos a que llegaban los literatos de la historia callejera y cenacular, pero él hacía actos paradójales y lanzaba escritos de polémica para llegar por otro camino a la gloria del mercado libre. Su estratagema y su rémora al mismo tiempo, era ser profesor, pero vencía ese peso de plomo por su cuenta y riesgo, sin necesidad de intriga ni de reunir adhesiones de hombres y mujeres.

Le veíamos en la España perfectamente asentada, en la fuerza mañanera de sus lonjas y sus ferias, pasar fiero, decidor, despertador de conciencias, dicharachero, refrescado por la hora de la fresca, ansioso de captar la descripción de esa realidad.

No le importaba como a otros, el atisbo de pensar libre, del no pertenecer a escuela o partido y miraba con curiosidad sobre todo a los extranjeros que tomaban vermouth a la hora más inverosímil.

Él sabía que solo describiendo bien esa armonía entre el sol en los bardales y el sol en las torres, estaba el quid.

Acertar con la diafinidad de ese fanal con que la helada aísla absolutamente al hombre.

Se servía de lo literario, cargado de ideas para ir viviendo, para volver inteligente y valiente al hombre y sobre todo lo que más quiere el español: literatura, mucha y buena literatura.

En las inauguraciones de temporada, en los solemnes actos, en los repartos de premios, el escritor vestido de campechano escribiente se ponía la toga esclavinada y el birrete de doctor, como los *lentes* de Portugal motejados de instrumentos de óptica, porque así se llama al profesor.

Aquello le dejaba revestido por algunos días pero enseguida la pluma le sacudía y le volvía a su principal razón de escritor y al correr de las clases normales y cotidianas, perdía su estampa de profesor, su estampa de cuadro del Greco *saneado* y volvía a la posibilidad del verso y del artículo.

Le hacían dichoso también las cartas de recomendación de los viejos y nuevos amigos. "Es un hijo mío".

Aquellas cartas eran como el pan renovado del tiempo y no hacía mucho que se usaron por él y ahora redactadas de muy parecida manera, se referían a los descendientes de sus condiscípulos.

Salamanca era un nombre prestigioso en el mapa y aún cubría la Universidad el sombrero cardenalicio con borlas como campanillas.

Los que quieren variar el tiempo o desviarle se chinchaban ante ese buscar el viejo cauce las nuevas aguas del manantial.

Sonreía don Miguel ante el fenómeno como si estuviese acodado en el pretil del puente sobre el gran río del tiempo.

Le renovaban los cursos y era en vez de profesor de curso, nuevo alumno de nueve años.

Era feliz presenciando ese sucederse de las estaciones universitarias y si no fuese porque a veces sentía el deseo de la vacación y la huida, estaba muy conforme con clases y campanas.

El renovarse de la vida se sentía con aquel venir de los nuevos estudiantes de preparatorio, y los padres buscando hospederías; o mejor que mejor, casas de viudas, que podían tener alojado un huésped como un hijo.

"Y esto sucede hace siglos" –se decía don Miguel encantado del sucederse de lo mismo en el tiempo y lo que daba a las cosas cierto carácter de inmortalidad.

Se acuchilló la toga de profesor y por allí le salían y le entraban traslucos. ¡Qué mal veían eso los pedantes y prebendados que esperaban ganar mucho dinero con su grave seriedad, con su cauta administración de cultura y de injusticia!

Lo atractivo en el negro profesor era su magia de sacarse cosas apaciguadas y graciosas de esas heridas de su investidura.

"¿Ven? Un corazón del tiempo".

"¿Ven? Una flor".

La revelación de Unamuno frente al mundo no es solo la de él y sus interioridades, la de su decir la verdad pasase lo que pasase, perdiese lo que perdiese.

Lo que asombra a los lejanos de Unamuno es su dicción y su psicología española, es su rezongar de moribundo lenguaraz, su opinar sobre todo, sus salidas de pie de banco y sus salidas de rey de los flamencos.

Ejercía una chulería profesional, un culto ex cátedra de la palabra y de la incitación a vivir, mas a rebelarse fuera de lo común.

Vive en ese suculento contraste entre la ciudad paniza y pandorgal con la ciudad realenza que da o quita representación.

Podría convertirse en un rector de provincias –con su amigo el ciego o el labriego a cuestras– o inquietar al mundo capitalino dado a no ocuparse de quien no ve.

–¡Pronto! ¡Hacerme la maleta!

Y don Miguel respiraba de tener que cruzar callejas –con luces en algunas puertas que él sabía lo que significaban– y se lanzaba al fárrago alborozado, iconoclasta, con cierta urgencia en su alborozo de coches y tranvías.

O atropellar o ser atropellado.

Y el rector temiendo ser víctima de los que tenían prisa de no se sabía qué se volvía enseguida a su Salamanca.

Lagartijas de balcón salían a verle como preconizando la inquietud castellana, y Unamuno se asomaba a su situación en la historia, aprovechando soles y aires.

No desaprovechó momento, pero el tiempo es corto para el hombre, medio largo para la piedra, únicamente inacabable en el cielo.

Por eso él quería amalgamarse con el azul, con el fuego del ocaso, con el negror que hay entre estrella y estrella.

Por lograr eso desesperaba y como veía lo que sucedía con los ojos muy abiertos y el corazón fuera, consiguió esa profunda noción poética de la realidad.

Sabía del paseo de la tarde, del que también saben el notario, el cura, el médico y el registrador en el vivir en los pueblos o ciudades de provincia.

El campo está al lado.

Basta empolvase un poco los zapatos y cruzar un puente o un camino en rampa hacia las afueras para estar en medio de la naturaleza, en la carretera soleada, paseándose con cierta esperanza de transportar el horizonte visible.

Tomaba el tole tole y en su tolvana llevaba consigo a la carretera libre a los que le iban a visitar, hablándoles en un ejercicio de soliloquio a prueba de interrupciones.

Se prestaba a andar ciego sobre puentes del paisaje real y soleado por la tarde, gritando lo que veía en su ceguera, lejos de la mazmorra de la clase, sin tertulia de intriga, libre, libre, no en engañador, noblemente feliz.

Se les escapaba Unamuno, al que a veces creyeron tener mancornado y vencido.

Pero el profesor libre, corría y se reía por los puentes, sin poder ser alcanzado.

Se encuentra la cargazón española –nada se ha descargado en su sentido crédulo– y se convierte en alto mandadero de verdades y de versos.

–Díganos la verdad.

–Tráiganos un verso.

Peticiones que apremiaban a veces como si fuese viajante de verdad.

–¿Qué verdad nos trae?

—¿Qué verso guarda en el zurrón?

Unamuno, con su sorna particular miraba a unos y a otros como si no le dejasen descansar, comprendiendo que se es mandadero de los contemporáneos, mejor dicho, que le toman a uno por mandadero, pues él no lo era, no quería serlo y de vez en cuando daba un sacudón a todo y se sentía libre, porque él no era burro que albardar.

Eminentemente dominical, conocía el domingo de Salamanca como nadie, y lo había gozado con ingenuidad de colegial siempre.

Sus hijos eran más sus hijos y su mujer era la providencial.

Todos eran ricos en Salamanca el domingo, día de felicidad para estudiantes y labriegos, y los panes de oro habían sido repartidos en la mañana.

Unamuno el domingo solo se dedicaba a ver el panorama, el establecimiento de valles y montañas hasta los acantilados de Portugal.

España era un pueblo para saber la verdad y contemplar el tiempo tan grande que todos podemos gozarle en inverosímiles extensiones al vivir nuestra escueta vida que al fin se portará vilmente porque nos matará sin haber gozado bastantes domingos.

Y don Miguel salía el domingo como extranjero de Salamanca, que si era proveedor de tabaco, él lo era de ideales entretenidos y racionales.

Unamuno enterado del vivir como él solo oidor de campanas —frente a los oidores preterenciosos de Audiencia— era el gran saboreador del domingo, de lo que el domingo tiene de sabor de eternidad —un confite de eternidad— en todas las ciudades de España.

Domingo de Salamanca —o de Palencia, o de Toledo— es día absolutamente vivo sobre lo absolutamente muerto, todos los hierros y todas las piedras, arregladas y conscientes, el bizcochuelo de la mañana amarillento, la bebida de la tarde pura como la mejor agua, el terror de la noche exquisito y profundo.

El domingo interrumpía para Unamuno todo lo que era mentira y que era muy raro que él no hubiese atisbado ya en los días de la semana.

Pero durante el domingo veía lo que le habían mentido algunas teorías deseosas de fundar nuevos engaños, embarcando incautos.

En domingo se veía lo que tenía de carbonero al por mayor —el que no quería tener la fe del carbonero, que es la única potable y salvadora— y se paseaba vestido de carbonero, como un Van Gogh cuerdo, que en vez de pintor fuese escritor paisajista, amigo de los árboles de carretera, solazador de mineros del espíritu, los que más penetran en el laberinto de las galerías interminables de las catedrales.

Unamuno fue un gozador sonriente, complaciente y paternal de las salidas de misa, cuando brillan los libros de nácar en contraste con los libros encuadernados de luto viudal.

Conocía muy bien esa verdad de la luz que sale de la sombra azul y catedralicia y va en mil ramales a los hogares que esperan y en los que el pote siempre es feliz.

Las bellezas de marfil le entusiasman y brillaban sus ojos bajo los espejuelos, asombrado sobre todo de las niñas que ya eran mozas, cosa que solo se comprobaba claramente un domingo por la mañana al salir de misa.

Oro entre arenas era el aquilatar las bellezas máximas en el concurso de velillos y era el momento en que Salamanca era más Salamanca.

Aparición de nuevas aguafuertes de Solana⁹

Se han encontrado treinta planchas de aguafuertes de Solana que van a entrar en los tórculos y de las que he recibido los grabados fasciculares que ilustran este artículo.

El gran dibujante que era Solana, tan gran dibujante que en sus primeras exposiciones junto a sus cuadros al óleo triunfaban los carbones admirables –yo poseí unos estupendos derribos de la calle de Mesonero Romanos reviradas las seis mulas del carro entre los escombros– podía lanzarse al aguafuerte y a ella se lanzó en su mejor época.

Se podría decir que muchos de sus cuadros son aguafuertes pintadas, contrastando el claroscuro como trazado con estilete.

Su primera impresión de las cosas –siempre tan profunda– tenía valor de aguafuerte, conseguida en la sombra del subconsciente, sobre la plancha de su interior a puñaladas de buril.

Él veía la realidad como una cosa llagada, raspada, con hondura de nielador ¿y qué es el aguafuerte sino una úlcera con sentido artístico en el cobre?

Solana que tuvo el resplandor de las cosas las grabó a fondo en la oscuridad de su conciencia y allí todo se tramaron como aguafuertes.

Torero de la pintura llegó a matador de cartel en el aguafuerte, que es cuando la espada da o no da la estocada certera en el profundo del toro artístico.

Sus cuadros de chulos y chulas son óleos acuafortistas, socavadas sus siluetas, alcanzada su fealdad y su expresión gracias a su delirio en la sombra.

Tuvo temporadas en que como un alquimista trabajó sobre planchas ahumadas de negro y con la punta acerada en su portapuntas trazaba las sutiles rayas que el ácido nítrico había de corroer.

En esos días de aplicación al aguafuerte se ponía como un diablo y movía los trapos de urgencia como un endemoniado.

No trazó sin embargo, muchas aguafuertes y esta magnífica colección que ahora va a ver la luz por primera vez con singular notoriedad representa ese aspecto genial de Solana el buscador de la realidad entrañable, deslumbrado cuando borraba la tormenta de las negruras y se comenzaba a ver lo que había aparecido, como a la salida del túnel se ve bajo la luz del escampado la revelación de la vida y del paisaje.

Recordaba y me recuerda Goya y como evocación del gran pintor aragonés reproduciré la carta en que ofrece al gobierno de su Majestad su colección grabada por su mano en ochenta láminas de cobre.

Excmo. Sr.: la obra de mis caprichos consta de ochenta láminas gravadas al Agua-fuerte por mi mano; se despacharon veinte y siete libros. Los extranjeros son los que más las desean y por temor de que caigan en sus manos después de mi muerte quiero regalárselas al Rey mi Señor para su calcografía. No pido a S. M. más que alguna recompensa a mi hijo Francisco Javier Goya para que pueda viajar. Tiene afición y gran disposición de aprovecharse. Si V. E. tiene a bien el hacerlo presente a S. M.

⁹ "Aparición de nuevas aguafuertes de Solana", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 94, enero-febrero 1951, p. 15-17.

le quedaré sumamente agradecido. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 7 de julio de 1803.

Excmo. Sr. B. L. de V. E. su más atento servidor.

Excmo. Sr. D. Cayetano Soler.

Francisco de Goya.

El Rey adquirió para la calcografía nacional las aguafuertes de Goya y ahora un gran admirador y coleccionista de Solana que tuvo el talento de darse cuenta de su valer universal e intemporal, don Juan Valero ha adquirido estas aguafuertes únicas de Solana y en un alarde editorial perfecto ha decidido entregárselas en copia de edición príncipe a sus más selectos seguidores, los que sepan apreciar lo que significa esa copia original y siempre fresca de las planchas solanescas, pues el pintor tuvo la pereza del tórculo y apenas regaló alguna copia.

Presente inesperado de la suerte este hallazgo de las aguafuertes de Solana en que resucita como tatuaje en carne viva la lineación visionaria de aquellas sorpresas de la sombra que el gran pintor consiguió con seguro pulso en nigromántica adivinación, como al margen del mundo en las afueras de las ciudades y los pueblos.

Cuando el pintor es más adusto es cuando muerde como con un hierro candente el metal embetunado, soldando su vida y su inspiración a la dura chapa, repujándola, como en sueños, sin golpes ni estruendo.

El aguafuerte genial tiene algo de crimen bien hecho, de crimen perfecto.

Se hierde en la alcoba oscura, se lucha –hubo lucha violenta antes del asesinato– y después se sabe a posteriori lo que se ha hecho, como en el laboratorio de la policía, sacando las huellas del heridor desvario –¡Bien!– y el artista seca su sudor y puede enseñar para admiración de todos lo muñido en la oscuridad de la alcoba pasional, gatos y paisajes caídos en la oscuridad, todo revuelto en la gran trapatiesa del puñal entregado al bordado entrañable.

El atarre del cuarto de Solana al hacer las aguafuertes detentaba el aspecto de la habitación en que se falsifica moneda. “¿Ha salido bien el billete de mil?” y un temblor especial, un desideratum nuevo debió sentir el pintor de las audacias ciegas.

En el moverse, en el ir de un lado a otro, en el pedir la botella de veneno, en el entintar lo rayado, en el dar garrote vil a la plancha y al papel en el copiador del tórculo, hubo un nerviosismo de temor al fracaso como a la policía.

–¿Han llamado?

–No abras. Ahora no puedo atender a nadie.

Y el hermano le ayudaba en el parto de la primera prueba.

Hoy son los billetes de más de a mil –y legítimos– aquellas pruebas hechas en atmósfera de incertidumbre, arañazos de gato, navajeo de muerte, crimen y superación de muerte y como un aclarar después de la tormenta el ancho pliego de papel mostrando la calma de lo conseguido, de lo ya inextirpable e inolvidable.

El aguafuerte conserva directamente la huella del artista, es algo más que un desvanecido dibujo, es el tatuaje que no se puede reproducir rajado en carne viva.

Tenía Solana la seguridad de su condición de excavador de fisonomías y fondos y por eso sus aguafuertes no tienen martingala, rayadas con su tesón macabro, el cigarrillo en la comisura de la boca y el ojo guiñado.

El aguafuerte conserva el arañazo herido y marca la línea de su relieve de sangre en el noble papel que se prensa contra la rajadura siempre fresca.

Madrid –donde nació el artista– además está hecho al aguafuerte desde el otoño a la primavera, tapias, coches, entierros, hombres de capa y bastón, descampados, traperías.

Ahí están para probarlo sobre todo sus máscaras, sus destrozones vestidos de mujer que se ponían una almohada al pecho que por lo mal colocada no imitaba lo que quería representar, sus máscaras confidenciales que se dicen al oído el secreto de la vida y el relevo de la muerte, sus diablos locos y sus máscaras dobles –una en dos– que parecen ir a coscoletas de una mujer –el muñeco de la farsa siamesa– y que lucen su complejo, su viejo deseo africano de ir a caballo de la mujer.

Todo en ellas es variado y recuerda sus cuadros, recordando de pronto a su perrita querida –la “maja desnuda” de las perras– o descubriendo el eclipse de negrura de la beata en la media luz de la iglesia.

Tener un aguafuerte de un pintor como Solana es tener el esquema de su arte, su radiografía, el filamento luminoso de su inspiración febril.

Estas aguafuertes me recuerdan un Carnaval en que asistí con él y con un hermano suyo al entierro de la Sardina, en el andurrial madrileño que se llama la Pradera del Corregidor, prometiéndose pintar el clásico en el que el hombre desgarbado y vestido con tela de saco y por hocico una alambra de las que cubren los braseros, danzaba al son del pandero de un supuesto bigotudo domador.

–Es más verdadero –dijo Solana– que el oso pardo del Zoológico.

Recuerdo las mascaradas del Paseo del Prado; Solana, callado entre las máscaras y mirando de reojo, cabizbajo, como si no quisiera que se velasen en su placa interior por un exceso de luz a boca de jarro.

El extenso campo de la mascarada muestra lo contemporáneo. Nunca se siente la contemporaneidad con tanta fuerza como ante las praderas multitudinarias del Carnaval.

–Esto es lo contemporáneo.

–¿Nada más que esto?

–Verdaderamente, nada más.

Nos correspondieron nuestros carnavales –y Solana lo sabía mejor que nadie– como les correspondieron sus otros carnavales a los que murieron y como les corresponderán los suyos a los que aún no han nacido.

Es la hora más cuajada de nuestro tiempo, en que se puede comprobar la multitud como nunca, en que se ve cómo la vanidad no tiene controles ni la granjería tampoco.

Se vuelve a ver de nuevo la forma antigua de la vida, el reino perdido, la disformidad de todas las masas.

No ver el carnaval es encastillarse, perder el contacto con la vía en que se muere, nuestra época.

Las carrozas de carnaval son el presente y también el pasado.

Vienen del desván de las pirámides y han nacido de los decoradores del teatro actual.

Doctores del arroyo, doctores de las ratas, doctores de las motocicletas escandalosas, panderetólogos, doctores de las escobas, doctores de los locos perdidos, doctores de las hijas de las porteras que les ha dado por salir liliales y neurasténicas, doctores de los burros

grotescos, Don Juanes de las azafatas, reidores terribles, doctores del miedo a morir del domingo de carnaval.

¡Cuántas más doctorías de la canalla, bajan al carnaval descubridor de la vida!

Toques de atención sueltos, desahogos de trompetas descomunales, disparos de notas galleantes.

Máscaras teratológicas o sea una persona imitando que son dos máscaras con bota de vino en vez de bolsa, exhibición de carboneros.

Máscaras con paraguas rotos, máscaras embarazadas, máscaras con careta de gato, máscaras con los lazos desatados metiéndose en los portales, olor a percalina nueva, bolsos que parecen llevar un biberón, caretas con dolor de muelas, pobres diablos disfrazados de diablos.

En este desparramen del Carnaval se veía cómo Solana pescaba esas máscaras que como las de Goya iban a quedar amortajadas para siempre y por eso la *Murga gaditana* fue embalsamada con ese baile con vuelta atrás que nadie pintó como él.

Con esa mascarada madrileña hizo Solana, no una fantasía, sino una realidad fantástica en que las ristras de ajos suenan como cascabeles y los espantapájaros están alegres.



Textos sobre España y América

- “Plazas argentinas” (1942)
- “El secreto de la Dama de Elche” (1944)
- “Rejas americanas y españolas” (1946)
- “La inasequible alma de Buenos Aires” (1951)
- “Las verbenas” (1955)

Ya en 1920 Ramón había señalado una característica de sus textos destinados a la prensa: “Yo no hago para los periódicos nada que no pueda resucitar en los libros, y sobre todo, todo tiene la suficiente inactualidad para encerrarse en el libro”.¹

Los artículos que reunimos en este grupo son tal vez los menos *inactuales*, los más sometidos a las circunstancias del contexto de producción, pues muchos estaban destinados a los números monográficos de *Saber Vivir*. Sin embargo, subyace en ellos un elemento central de la obra del último Gómez de la Serna: la tensión no resuelta entre España y América, entre Madrid y Buenos Aires. Por ello escribe en “La inasequible alma de Buenos Aires” que “habría que hacer la tertulia en medio del océano Atlántico”. Tal es la paradoja del emigrado, que ve mejor la tierra lejana y ya no es de ninguna parte. Después de la emigración sólo queda la transmigración, dice Ramón.

La *tertulia en medio del océano* tensiona, asimismo, el lenguaje hasta volverlo irreal, apátrida. Los escritores exiliados suelen congelar su lengua en el momento de la partida. Piénsese en el caso de Julio Cortázar. Ramón, sostiene Francisco Umbral, “no se seca ni se transforma, sigue escribiendo como había escrito siempre (con leves influencias del porteño), y esta detención de su estilo también contribuye al sabor de época que hoy encontramos en él como arcaísmo”.² Dicho sabor de época crece en sus últimos años por la tendencia de Ramón a evocar los lugares del pasado; *Nostalgias de Madrid* es de 1956. Por entonces escribe para *Saber Vivir* el artículo “Las verbenas”, en el que luego de un viaje fantasmagórico a través de los recuerdos de infancia, concluye: “*Aquí o allá, lo mismo da*”.

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Libro Nuevo* (1920), en *Obras completas, op. cit.*, tomo V, p. 139.

² Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 217.

Plazas argentinas¹

He recorrido de arriba abajo las grandes provincias argentinas y en todas he encontrado la plaza ideal, donde se aduna toda la paz argentina.

Un día en Salta, otro en Bahía Blanca, otro en Córdoba, otro en Santa Fe, otro en Mendoza, o en Tucumán, o en Santiago del Estero, siempre en plazas acogedoras para la reflexión y la unificación del gran país.

Se han visitado casas, edificios públicos, fábricas y quizás se han subido los tres escalones de un estrado y dado una conferencia. Todo eso se desvanece a cierta hora y busca su sitio en el archivo de la memoria donde los pequeños taquígrafos del cerebro han hecho un resumen de sus signos menudos y vibrátiles.

Y en esa hora en que todo se sosiega y se archiva, queda en la plaza central de la capital provinciana para reconquistar la vida universal y tomar el pulso a la región poseedora de propias y ubérrimas riquezas, caracterizada por paisajes diferentes, dueña de un tono espiritual con matices originales.

En esas plazas con su mundo sideral suyo en lo alto es donde se aprende la inmensidad del mapa argentino.

Astrónomo de distancias calculamos lo que han tardado los trenes en llevarnos hasta allí y lo que tardarían en ir a los lugares más lejanos del sur –si estamos en el norte– o para el norte –si estamos en el sur.

–¡Qué lejos! –exclamamos, y esta suspirada exclamación nos da la emoción de las Provincias y las Gobernaciones que componen el pulmón meridional de América. Todo es posible con esa base vastísima y con la gran visión en el alma extendemos planos como ingenieros del futuro.

La plaza no es muy grande, tiene ocho o doce bancos, unos arriates, varias palmeras, quizás unos naranjos, tal vez unas casuarinas, a veces unas acacias o unos jacarandas.

La afición urbanística de los municipios coincide en unos faroles bajeros, de tamaño casi humano, rematados por globos blancos.

En el centro hay una estatua a San Martín, a la Libertad, quizás al general o al político que más hicieron por fijar la ciudad en su terreno.

Pero lo importante de la plaza no es su pequeñez, sino que es el centro del incansable lago de tierras, el sitio en que cayó la piedra de la fundación y esta onda central de las concéntricas ondas que se van abriendo en anchos horizontes en derredor de ese círculo enarenado por el que estamos pensando y paseando.

Hay que hacer ese paseo por el interior y tomar contacto con esas plazas que lo dicen todo porque no es nada colorear los trozos del sarape lleno de añadidos desiguales del mapa escolar.

En esas plazas he aprendido a escuchar la grandeza argentina en lento paladeo, o bien bajo luces del día o bien cuando se encienden las cabezas braquicéfalas de los faroles.

–¿Y su conferencia? He sentido no haber podido escucharle.

¹ "Plazas argentinas", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 24, julio 1942, p. 14-17.

—¡Ah! Mi conferencia... ¿Dónde estará eso? Ya no me acuerdo... Aquí estoy envuelto en recuerdos de siglos por venir, en una fecha muy lejana a la de hoy en el mañana... Tienen ustedes este sabor de futuro en el que olvidarse de todo eco del presente.

Y seguía paseando la plaza serena, penetrada de lanzadas excitantes de todos los puntos cardinales, reforzada por todos los paisajes vistos por la ventanilla del tren, guardadora en su resumen de ciudad de las excursiones hechas por montes, valles y laderas.

La plaza está abandonada. La gente de los negocios y del trabajo estaba ya metida en sus casas, en sus patios escondidos, recibiendo quizás allí esta impresión que me dejaban a mí en la plaza.

Lo docente, lo gubernativo, los grandes almacenes estaban en las calles próximas, acrecentando el poder de la ciudad, pero el asueto grande, la repercusión de lo esparcido en leguas, en los trechos oscuros de los espacios que solo se pueden medir por avión, estaba en la plaza.

He sido en muchas naciones del mundo catador de perspectivas en plazas como la de la Señoría de Florencia, la de Camoens en Lisboa, la Mayor de Amberes, la de San Pauli en Hamburgo, la del Palais Royal en París, la de Oriente en Madrid, la dorada en Salamanca, etc., etc., pero en ninguna el bofe interior ha respirado como en estas plazas de América, sosegadas, ahorrativas de tesoros, abiertas, aún a todas las posibilidades.

—Sí, sé que estoy en Rosario, he comprobado su grandeza arquitectural... Me he asomado a las joyerías, a las vidrieras de las tiendas de radio, he lanzado una mirada al fondo de los hoteles... Pero ahora en esta plaza saliente y tranquila siento ríos, márgenes fecundas e interminables y por tierra trenes que van por silencios inauditos, por soledades inverosímiles... Y todo eso lo respiro a pleno pulmón.

—¿Pero qué hace usted en esa plaza?

—Estoy gozando la plenitud del mundo nuevo, lo que sé que hay en Jujuy, en Azul, lo que en esta hora vive en la largura de todo el mapa argentino, la misión de la gran espera gozosa, alimentada con todos los alimentos, rica en grandes periódicos, con amplia psicología de gentes de bien y dichosas en los poblados recientes.

El haber sido sorprendido muchas veces en esas plazas de provincias me ha dado el rubor de esos paseos, pero insisto en continuarlos porque lo que encuentro es siempre distinto.

—Encantadora plaza de Salta rodeada de naranjos... Allá al fondo el hotel del hall con sus pensiles, el gran Club, el Cabildo y el monte orgulloso como un monumento lejano...

Lo primaveral se ha congregado entre estos árboles redondos y petisos cargados de frutos que parecen farolillos japoneses con luz anaranjada.

El pensamiento está en el límite de dos Américas, prevaleciéndose de las dos, con misteriosos vericuetos al norte y con pausadas campiñas hacia el sur, el este u el oeste, todo el aire trayendo presentes, la tarde cuajada, copas del admirable vino blanco del valle alto, mieles como oro líquido, especias cuyo olor trasciende de las bolsas en que están almacenadas.

Se comprende en estas plazas el no moverse del que llegó a sus playas, y que el viaje de volver o de irse a otro sitio se le vuelva imposible, sin sentido, de inútil padecer. Aquí se quedaron, aquí se quedarán, que no tengan miedo los que ya encuentran enrevesada y angosta y llena de habitantes la gran ciudad capitala.

Un joven periodista me sorprende en mis vueltas alrededor del mundo.

—Vine aquí hace ocho años y aquí sigo estando y aquí pienso seguir... Se pega mucho al alma y al cuerpo el bienestar de este clima y de esta vida, sin los miedos y las incertidumbres de por allá.

—Le comprendo... No pierda su pensión en este pueblo que vive fuera del tiempo y de sus perplejidades.

Las plazas de las ciudades argentinas tienen la luz canela, la concentrada pulverización de las fortunas, lo que a los que acaparan demasiado se les escapa y que sería el mejor regalo de sus vidas avarientas, algo, que solo el filósofo de las plazas sabe encontrar sentándose en estos bancos que parecen estar dedicados a los arruinados o a los atorrantes.

La soledad que se siente es inmensa también, pero no es la soledad frente a las enclaustraciones y confesiones preagónicas que se siente en la plaza de Ávila —allí en la vieja España— sino una soledad rica en presunciones, en que se sienten crecer los brotes verdes claros de los árboles oscuros, los matojos recientes que son infantes del campo, en ineditismo sin pecado de las tierras fragosas, el parlamento ingenuo entre la luna y las cumbres, la gracia sin malicia de las veredas, la riqueza en señales de los caminos por los que corren los vehículos que saben que la ruta es interminable.

Desde las plazas provincianas se ven los edificios adornados de bombillas para las grandes fiestas, guiraldas ciegas a las que no les importa esperar y que dibujan las cornisas. Algo de aniversario permanente hay en esas bombillas frías, como si en la creación de la nacionalidad joven fuese menester ese perpetuo velatorio de las lámparas festejantes.

Las corresponde así un ferial constante, un tono visperal que hace más feliz su ruedo argentino, su calesita enarenada en que dan vuelta los árboles. Con respecto a las demás plazas de América, en las que también he estado voltijando, estas plazas de Entre Ríos y Corrientes tienen una vida interior que ya en Chile es inquietud, propensión a otro sitio, pensamiento puesto en el mar que lleva a muchas partes, atravesamiento del continente en trenes panamericanos.

La característica de las grandes provincias argentinas es fe en sí mismas, confianza en su destino, conglomerado de mundos distintos en medio del mundo.

Algo de lo que hay de profundo, de optimistamente resignado en el alma española y que no pudo tener sino reducido alambique en las pobres tierras ibéricas, encontró aquí su explicación, su corona radial, su gran anfiteatro.

En las plazas castizas de la Argentina, en ese solaz de los cuatro árboles y una estatua, viendo los Bancos que alzan con voluntad de rascacielos alrededor, es encantador este sentimiento de bastarse a sí mismo que hay en el criollo escondido en tan vastas regiones.

Se puede no salir de una de estas plazas y sentir la satisfacción de la vida plena, sin acoso, sin que el límite acinture la cintura del anhelo, suficientemente compensado el habitante y su sombra.

Todo argentino debe lograr el recorrido de sus grandes ciudades y debe hacerse centro de circunferencia en la plaza central de cuatro o seis provincias, para meditar la grandeza sin apremios, sin innecesarias incitaciones políticas —originadas por el hambre de espacio y por venir en lejanos andurriales— y emprender la segura navegación de la Patria.

Al extranjero le conviene también circular por ese extenso molledo del terráqueo y cobrará otra abnegación que viendo las cosas solo desde Buenos Aires. Que dé unas vueltas obli-

gatorias –si se trata de un paseo– por la plaza blanca de Tandil y que después se traslade a Paraná y en su plaza llena de donosura y vida nueva, vea qué fe en el vivir ser despierta cada día en el pueblo que se siente remoto y firme y que juega al comercio y a la enseñanza como en la luna de miel de los juegos humanos.

Yo he aprendido a ahondarme en este gran pueblo, a no querer salir de él, a tenerle este amor voluntario –pues yo tengo todos los caminos libres y expeditos– gracias al haberme constituido solo y meditativo en sus plazas adornadas a veces con leales y pacíficos perros blancos, sobre cuya cabeza de cemento he pasado la mano acariciando al sosegado amigo del hombre.

Por eso voy derecho a las provincias de aquietados espíritus, sin más ambición que sus plazas, sin importarme sus hoteles, aguardando esa hora de liberación en que me siento tierra adentro, en el cogollo de lo pacífico, estrenando edificios, perfeccionando calles, proliferando jardines.

En otra parte esas catorce provincias y diez gobernaciones serían naciones en pugna, con historia y vida vieja, sobrecargada de parásitos, mientras aquí son la misma plácida patria, la nacionalidad sin prisa, la nueva cortesía entre los campos y la urbe, lo que se nota con emocionante palpitar desde mis predilectas plazas.

El secreto de la Dama de Elche²

En la historia del arte español hay una escultura que es como la piedra de toque de las bellezas femeninas y su misterio; la llamada Dama de Elche en la memoria de todos.

Devuelta a España hace poco por el general Petain, ya no habrá que ir al Louvre para verla, aunque en España quedó cuando ella se fue una admirable copia que nos compensó durante muchos años de no tener el original. Se encontró este busto antiguo de mujer en 1897 en Alcudia, solar de Ylici, donde estuvo la Colonia Julia Ylici Augusta, en los alrededores de Elche.

Para ser más una aparición de la tierra, cual hija del suelo ibérico, está labrada en un bloque de caliza blanda y amarillenta, lo cual hace temer que se desmorone aunque lleva más de veinte siglos compacta y divina, como apretada inmortalidad de arcilla levantina.

El crítico de arte un tanto anticuado que adquirió a la doncella, Pierre Paris –por 4000 francos– se cree obligado a ser su paladín y escribe en pleno ataque de galantería caballera: “Erguida, grave, un poco rígida, sus labios rosa, apretados y sensuales con un gesto, voluntarioso en las mejillas y en el mentón, verdaderamente reina y verdaderamente diosa, ella impera sosteniendo sin fatiga el peso orgulloso de su gran mitra roja”.

Toda la natividad de la española gira alrededor de esa cabeza sin par, iluminada entre sus dos orejas por una luz de ocaso prehistórico, cuando como anuncia de Iberia estaba sobre el cielo su primera luna de la tarde.

Nombrada dama de Elche, ¿no será diosa menoscabada por ese tratamiento?

² “El secreto de la Dama de Elche”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 43, [abril 1944], p. 26-28.

Ha supervivido tanto en las bellezas españolas de después, de hoy en día, que quizás por eso no tiene un tratamiento de divinidad, sino de mujer, de dama, de moza de Elche.

Los historiadores del arte se desquician y se desorientan ante esta imagen en que aparece pálida la musa del sueño contemporáneo del poeta español.

¿Pero es de nuestros días o de unos siglos antes de Nuestro Señor Jesucristo?

Hubieran declarado apócrifo el hallazgo por no tener tantos quebraderos de cabeza, pero dio la casualidad que un Melida, es decir, uno de los más entendidos críticos de estatuaría, fue el que la salió valedor. Tan racial es su belleza que es la que aparece en las mujeres que se destacan en España y la condesa guapa tiene sus facciones, y la tonadillera de los ojos húmedos y luminosos se parece a ella y cuando don Francisco de Goya pinta la duquesa de Alba y la pone una máscara ideal en que se trasparece la finura de la modelo, no deja de recordar a la señora de Elche.

Frente a lo griego desnudo o medio vestido, esta es la española recargada de trajes, de joyas y engolamiento que presenta a la mujer casta, de profunda vida interior, esfinge humana en vez de esfinge divina.

Con sus ojos grandes y rasgados y su boca plegada y pensativa, la dama de Elche vive en el recato de sí misma, que es siempre el vivir de la española. Está como en confesión perpetua y tiene hieratismo que tiene la más hermosa campesina cuando se viste con su traje regional y sus joyas heredadas recordando sus adornos y diademas a los de las sacerdotisas de otros países, como las que sonríen en el Templo de Elefanta, aunque llevan sus mitras hacia lo alto y hacia atrás, sin encerrar sus rostros en la recatada intimidad, en la medida de no querer ser vistas ni contempladas en su confesionario, entre aletas de recato, como ella.

Extraña mujer en clausura en medio del mundo, tipo de sacerdotisa muy española, dispuesta para ir a misa de los dioses solares, primeros biombos del Dios verdadero que había de revelarse siglos después.

Peripuesta con su diadema adornada de triple hilera de perlas, de las anchas ruedas con colgantes que encuadran su altivo rostro, ostenta sobre sus hombros un poco cargados el amplio manto, casi sin pliegues, y sobre el casto seno muestra en tres vueltas la suntuosidad de los collares".

Pero si solo fuese una aparición solitaria e impar no tendría el valor que tiene la Dama de Elche.

La Dama de Elche es como una hierofanta que aparece en las proximidades del Cerro de los Santos, otero de la primera religiosidad de España, Toledo levantino. En esos mismos parajes meridios en tan cálida y cordial luz como la de Elche, hay un pueblo llamado Yecla, en cuyas afueras se levanta el célebre Cerro de los Santos.

Yo he estado en ese cerro que está envuelto en un anillo extraño de soledad y que Azorín descubrió antaño, sorprendido ante las estatuas desenterradas a la vera de ese altozano.

Se nota en aquellos parajes que allí estuvo el ara de un culto al Sol y se comprenden esas monjas nacidas de la excavación que tienen el mismo tocado de la Dama de Elche, recavando para sí también ellas el misterio de las primeras madres reconocibles de la España ulterior. De cuerpo entero, aunque en tamaño reducido llevan en la mano el vaso de sus comuniones.

En *La voluntad*, de Azorín hay un diálogo entre el escritor y su imaginario maestro Yuste, junto a estas estatuas recién descubiertas entonces.

–Este –dice Yuste en la obra de Azorín señalando una de las esculturas– yo sé quién es: yo creo conocerlo... Les diré a ustedes... Este era un sabio natural de Elo... Todos sabemos, o creemos saber, que Elo era una espléndida ciudad situada en lo que hoy es solitaria campiña del Cerro de los Santos... Los orígenes se pierden en la *noche de los tiempos*, como también decimos y creemos que decimos bien.

Pero ni la meditación de los eruditos frailes, ni el encararse Azorín con las estatuillas del Cerro que se conservan en el convento, dan luz sobre la oscura familia de sacerdotes y sacerdotisas cuyo eslabón perfecto, quizás el medallón que sostenía la cadena subterránea, era la Dama de Elche.

He ido hasta la luminosa ciudad de Elche buscando las huellas de esa dama esfingica y he tomado en su mañana deslumbradora los típicos dátiles nuevos, verdadera comunión con el secreto de aquella tierra, pues no he probado nada tan crudizo, áspero y verde como esos dátiles tempraneros.

Bajo las palmeras de Elche, con alta solemnidad de cementerio de vivos por cómo están bautizadas con carteles en que figuran todos los nombres que se destacaron en España durante dos siglos, medité en la célebre dama, campesina jacarandosa de aquellos pagos y que en el baile del Casino baja los ojos y calla, pero se está viendo que lo comprende todo y las pocas palabras que contesta compensan de todo su silencio.

Era esa misma joven enclaustrada en joyas en vez de estarlo en la típica mantilla que es celosía de los celos de las miradas laterales que son las que más violan honestidad, imiradlas de frente y francamente que ya ellas os opondrán su valentía y si ceden a vuestra seducción, su amor!

Por un hueco disimulado que hay en la espalda de la Dama de Elche se ha llegado a suponer que quizás fue una imagen oracular que respondía gracias a un perdido artilugio las preguntas que la hacían y se comprende que podría ser verdaderamente una esfinge, recatada entre esas dos ruedas de noria –con cangilones en que funciona el tiempo– pues tiene la boca despectiva de quien prodiga respuestas fatales.

Con su leve color del sur y ese poco de *rouge* que lleva veintitantos siglos pegado a sus labios, la Dama de Elche es la mujer alhajada que sabe lo que le va a decir el hombre y está triste de antemano porque supone que va a haber brutalidad.

Es la ibera que se recarga para ir al baile y después quisiera no estar en él y la ibera y que aunque la despose el príncipe o el millonario y la cuelgue todo el oro del mundo aligerado y alado por los auríferos, toma un gesto meditativo y tristón de mujer vendida.

Era, fue, será la hermosa y tersa mujer del baile del Casino, diaconisa o princesa en otros tiempos, belleza popular y concisa vestida con un traje de novia típico que ya no saben que existió los arqueólogos que más se quemaron las cejas.

Principio de raza –de allá y de aquí– después de aquella aparición en Elche podría jurar que la he visto aquí en un salón, entre el público de una conferencia o en el palco de un teatro.

Venus hispana, la Dama de Elche aun con sus supuestas influencias fenicias, helénicas y egipcias, fue creada por un escultor que en vez de creerse o considerarse en los tiempos antiguos se permitió el lujo y la aventura de creerse –tres o cinco siglos antes de Jesucristo–, escultor moderno, que decantó los perfiles de su tiempo hasta llegar al perfil y la mascarilla de la mujer de nuestros días.

Rejas americanas y españolas³

Otra nota fraterna entre la más castiza América y la más castiza España son las rejas de las ventanas y de las puertas del zaguán que dan al florido y refrescante patio.

Las rejas aparecen primero en los patios romanos aunque después desaparecen hasta principios de la Edad Media.

Las rejas de las catedrales son en realidad las grandes madres de las rejas particulares y privadas que adornan y defienden las puertas y ventanas de las casas típicas de América y España.

En la catedral aparece la reja suntuosa, alta, afiligranada como hecha de candeleros y candelabros, encrestada de curvas decorativas, defendiendo los altares de las capillas y de la crucería central donde se aglomeraban los tesoros tentando al ladrón.

De las rejas o barandales de las catedrales –bellas las de Westminster, graves y suntuosas las alemanas e imponentes las de Toledo– proceden esas rejas que romantizan una calleja en Buenos Aires, en Lima o el Bogotá.

La reja tipo románico –con pinchos en su altura– evita que entre el ladrón por el hueco sin defensa. Eran aquellas épocas muy guardadoras y en los baúles albardados se tenía escondido el dinero y las alhajas.

En Italia hubo y aún se conservan bellísimas verjas como las de San Marcos de Venecia y la de un balcón de la casa Anselmi de Cremona.

Pero las rejas góticas y del Renacimiento español son las que vienen a América como patrones en hierro de las futuras ventanas y de las cancelas con rígido velo de encaje entre dos luces.

Labradas en el siglo XV y XVI tiene su estilo ojival grecas y hojarascas, blasones, cariatídes, ángeles, figuras grotescas, todo un mundo rampante unido al conjunto con lacerías y varillas.

Los paternarios artífices dejaron su nombre en el dintel o en la greca y se lee: “esta obra hizo maestre Juan Francés, maestre mayor de las rejas”, aunque a veces desapareció el nombre del forjador y quedó el del donador: “Esta reja mandó hacer el señor Obispo Castillo”.

En los libros de sacristía de todas las catedrales está la historia de la rejaria, como está el sueldo y los nombres de los batihojas. Aquellas rejas eran como órganos silenciosos, en que el escudo del cardenal campea sobre una calavera.

Eran una formidable defensa que al creer contener el perecimiento, como puerta de compresa contra el tiempo, resultaban frágiles porque la eternidad es larguísima y ya tiene vencido y dominado lo que es eterno.

Prueba de ello es que los señores que habían fundado la capilla y encargado al gran cerrajero brazos, piernas y tobillos de la armada reja, después de entrar y salir de la capilla y tener la llave de la blindada cerradura, quedaron apresados dentro del sarcófago de piedra como si la puerta hubiese sido un cepo para sus personas.

³ “Rejas americanas y españolas”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 61, abril 1946, p. 44-46.

Así les sucedió a muchos capitanes descubridores en Segovia y Cáceres y hasta el Inca Garcilaso que fundó su capilla en la catedral de Córdoba con su reja correspondiente de hierros sobredorados a fuego con el oro de América, después de ir con su mujer los domingos y otras fiestas de guardar y otros días de angustia o de aniversario, se quedó allí dentro y la verja se cerró sobre él y ella.

La rejería de las catedrales hecha de fémures y tibias de hierro, mantenía el aislamiento del coro y era recato de las rinconadas, coronada por dorados genios o por un crucifijo que moderaba el rigor de los hierros y cadenas. Indudablemente algunos de aquellos maestros de la forja se trasladaron a América y si por el pronto no tuvieron catedrales que adornar defendieron con adornados hierros rebatidos a machamartillo las alargadas ventanas de las casas de un piso, defendiendo al primer morador asentado en las primitivas ciudades del peligro de los caminos, convirtiendo en casas fuertes las casas de tierra que si bien tenían espesos muros eran vulnerables por el hueco abierto de las ventanas.

Al pasar por los senderos de América, en Tucumán, en Santiago de Chile, en Bogotá, en Caracas, se ve de pronto una reja auténtica, arraigada allí desde antiguos tiempos, sinceramente indígena pues en Norteamérica hay muchas rejas que fueron arrancadas por los anticuarios o por el turista de las ventanas de Segovia o de Burgos que quedaron como despeñañadas al ser despojadas de sus viejos hierros.

Son sobrias esas primitivas rejas de la América española, pero siempre tienen un rosetón o una floreada guirnalda que pone en ellas el sobrado pero infaltable corazón artístico de la obra de herrería clásica.

Pero después de esas rejas sueltas en medio de las que hay clave de arte, vinieron los afiligranados enrejados de los patios sevillanos y como la naturaleza es pródiga aparecieron macetas y palmeras más la fuente o el aljibe central, decorándose también con azulejos.

Al pasar por las calles de América meridional me he quedado extasiado muchas veces como si hubiese tropezado con una casa andaluza que deja ver por la celosía de abiertos ojos lo que se puede ver sin deshonestidad del interior de la casa, el patio cuidado, baldeado, con flores para el ojal de las miradas, en larga perspectiva aunque la intimidad está mucho más dentro, tan invisible como visible es el descote de la casa francamente visible a través de los abanicos atenuantes de la puerta cancel y de las grandes hojas de los arbustos americanos.

Ahí está el parentesco que identifica a unos y a otros como así como hay árboles genealógicos hubiese verjas genealógicas.

Nietas entrambas de las cancelas catedralicias son muestra afiligranada de aquella pesada obra de balustres salomónicos, aunque exornada de follaje ferroso es mucho más sutil la hojarasca.

¿Dónde he visto ese paso luminoso y floripondiado? Parece el patio de la casa en que vivió Murillo en Sevilla, pero hay en él más luz, la luz adecuada y condensada de América.

¿Y esa verja que me recuerda la de la Condesa de Casa Galindo también en Sevilla y que parecía hecha con rúbricas de un pendolista herrero? Es la misma sino que diferente como si fuese una enredadera de hierro más fresca, más joven, pirograbada en el cristal del aire transparente y virgíneo.

Ventanas y cancelas de forja de América no tienen el dramatismo de amor y celos de las de España, son más serenas, no tienen la tradición de penados en cárcel de amor, penada la

de dentro, penado el de fuera, los dos encarnizados a ambos lados de los mismos barrotes, los dos con sentencia de cinco, de seis, hasta de diez años de espera.

Las verjas de América son más asequibles y o hay o no hay confianza, o se puede o no se puede pasar al otro lado, pero no es tan larga la espera ni tan torvo el no poder entrar dentro. Las bodas se apalabran y se cumplen pronto.

La puerta de decorativos hierros que separa al patio americano del exterior no tiene tan riguroso sentido de defensa ante demasiadas gentes, si no solo adorno gustoso para separar dos ambientes, para dar que desear un momento el entrar en la hospitalaria intimidad.

La reja clara de la casa americana quiere ver lo que pasa afuera y ser vista desde el pasar, evitando al mismo tiempo que entren los perros aunque consiente que se filtren mariposas.

Es más optimista porque no hay corriente de frío helado que la traspase y por eso su colador es tan ancho y el diseño tiene curvas explícitas que no cierran sus zarcillos.

Es una disculpa de velillo para tener la voluptuosidad de estar separados y juntos de los grandes paisajes que rodean la ciudad.

No hay temor de verja en la reja americana, no se cierra la trama como evitando que pase una mano por su aislamiento; conciente el saludo y hasta se puede entregar un ramo por entre sus aros contorsionados.

Sonríe la verja del patio de la casa cordobesa argentina o de la casa de recreo chilena o peruana, como si fuese maleable y un buen deseo de entrar pudiese entreabrir como la junquería de una glicina el varillaje de su armazón.

Son dos coqueterías parejas las de las dos cancelas fraternas –españolas y americanas– la coquetería de hacerse desear, de entornar un poco los ojos al mirar afuera y velar el hogar ante la gran inundación del mundo que entra como agua en cestillo por portalón abierto.

Si la peineta unió a las españolas y a las americanas en cierto momento, la puerta de hierro recortado une de otro modo más permanente, como peineta de las casas, a la casa andaluza con la casa criolla.

Leve la de aquí, la otra tiene fuertes balustres porque con adustez calderoniana defiende la entrada de la dulce cárcel del hogar sosteniendo que todo lo que hay que celar debe estar enrejado ya que no quita lo cortés de dejar mirar al hermetismo de una buena jaula de leones.

Pero la una y la otra, la reja de aquí y la de allá disimulan con gracia su alambrar la entrada, allí con más maciza verdad aquí solo simbólicamente.

El caso es que al vagar por las ciudades de América y gracias a sus rejas vemos en un fúlgido espejo la entrada a la franqueza del hogar de la raza, abierto, asequible al figueo, con inverosímiles plantas en macetas de porcelana azul, viendo el medallón o el cuadrilátero del cielo confinado del patio como una miniatura con fisonomía familiar y en la fuente ranas verdes que juegan entre sí en un constante carnaval de pomos chorreantes.

La inasequible alma de Buenos Aires⁴

La ciudad más difícil de ver es la Capital de la Argentina. Con los muchos años que llevo en ella callejeándola a troche y moche, día y noche, repasando todos sus barrios, vericuetos y andurriales no he encontrado aún su síntesis.

Por eso me asombra mucho el que algún recién venido y rápidamente ido, algún "paracaidista" de horas, crea saber lo que significa la gran ciudad de trazos corredizos, vagorosos y metamorfoseados cada dos días.

—¡Ah! Es que creen que Buenos Aires es la ciudad del día en que llegaron.

Claro que bajo esa apariencia que varía hay un fondo intocable, tumba de un pasado, tumba de un presente y tumba de un porvenir.

Para mí la floración de Buenos Aires está arraigada en ese ansioso y poderoso fondo tumbal, en esos acendrados cimientos para los que necesita tanta argamasa de días y de hombres.

La ciudad nueva que representa un mundo nuevo —nada aindiado— sin dejar de tener ya grandes edificios está preparando un mundo de sótanos firmes para que un día reluzca con fijeza la Cosmópolis del Sur. La Historia hasta ese día será argamasa aún no seca, recienencia vital, cal viva que mezclada al agua aún echa humo.

Necesita voluntarios y voluntarios para esas recias catacumbas que han de sostener los edificios de gran cúpula, el urbanismo lleno de carácter original y definitivo que se está preparando con el ruido del bombo giratorio en que se hace la mezcla del cemento y de piedra.

En mis primeros viajes y en mis primeras estancias no sabía dónde estaba, a dónde me habían llevado. Nadie me podía dar explicaciones y era como si me hubiesen llevado con los ojos vendados de un sitio a otro. Largos años he necesitado para saber bien dónde fui y aun ahora, de un mes a otro, encuentro cambiada una calle, transformado un paraje, suprimidas unas afueras, marginizado el estuario del río hasta un más allá que no era previsible.

Se reconoce a Buenos Aires, más que por su enmendada silueta, por su permanente aire, exquisito, único, depurado en lo alto —un aire poético con senos de mujer— y esa mezcla de un olor húmedo que sale de ese subsuelo donde las raíces estiran sus piernas y traman la tierra básica.

Las ciudad más difícil de abarcar no sólo no se deja ver, sino que no nos ve y se diría que primero cierra los ojos para no vernos, para que no nos creamos algo del otro mundo y pertenezcamos entrañablemente a éste, apeñuscados en su fondo, como anonimal lama y abono de su río y de su tierra.

El recién llegado siente que ha arribado a un sitio iluminado y en rotonda que no es la China, ni Norteamérica, ni otra vez España.

Es como un gran taller de escultura en que el escultor tiene tapadas sus estatuas en gestación —barro con los trapos húmedos— y los que pasan mirando los bultos inciertos son viajeros de la vida.

⁴ "La inasequible alma de Buenos Aires", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 95, marzo-abril 1951, p. 29-31.

Es un enorme Madrid que se callase lo que es –punto en boca– y fuese incógnito, evitando como el secreto germinal que nadie le busque las vueltas para saber lo que será en definitiva.

Ni al español le es fácil presuponer lo que es Buenos Aires. De un lado está España –lo confanzudo– y del otro, América –lo doctoral– y para buscar un término medio esclarecedor, habría que hacer la tertulia en medio del Océano Atlántico.

Estando aquí subsiste una veladura que no es neblina, sino lejanía, lejanía de lo que está tan cerca.

En vista de ese misterio claro de Buenos Aires, hay que echar mano de lo que suena en rotundos sonos y rotundas palabras, del tango popular.

El tango revela el dolor y la apetencia de lo que se fragua, la desolación y la alegría del crepitar formativo.

El tango, que es capitalino, también es provinciano, y enganchados como vagones todos los bandoneones, es tren que llega todos los atardeceres a toda la federación.

El tango, que se hace grillo hasta la aurora en todos los horizontes tiene el patetismo del nacer a todas las pasiones y sabe encontrar la tarde de todos los días.

Todos vivimos el mismo dolor del arrabal, el espíritu de la esquina, las calles del Abasto, siendo lo más bonito y anchuroso del tango que cada letra tiene distinta novela.

Barra de hielo negro en que se deshace un bloque de vida y de recuerdos, da noticias de la colmena que está acabando de erigir la ciudad.

Es el tango para bailar
una danza muy singular,
que el alma nos enajena
y de emociones nos llena.

Su “cuna fue un conventillo alumbrado a kerosén”, pero al fin llegó a ser el tango de todos los aplausos.

A veces es tierno:

El pañuelito blanco
que te ofrecí
bordado con mi pelo
lo has despreciado
y en llanto empapado
lo tengo ante mí.

A veces soñador:

Volatín, volatinero,
tu pasado lisonjero,
los laureles, los aplausos

que lograste al pasar
 con cabriolas, molinetes,
 trampolines, periquetes,
 son recuerdos de otro tiempo
 que ya no ha de retornar.

A veces tétrico:

Nunca olvido aquella noche que besándome la boca
 una camelia muy frágil de tu pecho se cayó,
 la tomaste tristemente, la besaste como loca,
 y entre aquellos pobre pétalos una mancha apareció.
 ¡Era sangre que vertías ¡Oh mi pobre Margarita!
 Eran signos de agonía... Eran huellas de tu mal
 y te fuiste lentamente... ¡vidia mía!, Muñequita.
 Pues la Parca te llamaba con su sorna tan fatal.

La baraja de sus títulos es pintoresca y elocuente, salgan los que salgan: "La perdía en la playa", "Dame la lata", "Por calles muertas", "Los Mingarulo", "Tango a la parrilla".

Todo puede ser título de tango, y yo titularía el mío: "Ponlo a mi nombre".

Sus estrofas sueltas, quedan vibrando:

"Que sabe a terciopelo
 La media luz de amor"

"Me distes nardos de tu primavera"

"Conozco esa alegría
 que pone al otro día
 más triste que antes"

"Rezan un tango
 las pobres princesas del fango"

"Afiche de esquina
 piensa que a tu vieja
 no le queda más que vos"

La música tiene letra propia que a veces dice algo mejor que la del cantor, otras veces concuerda con la de la voz humana y otras veces le va a la zaga.

El bandoneón –cantor por sí mismo– enseña las cuatro notas de su alma: dolor, desprecio, resignación y sarcasmo.

A veces llora
el que más liga

Pedro Miguel Obligado ha definido muy bien ese instrumento de luto:

“Abanico sonoro que al moverse resuena
y se estira lo mismo que si fuese un gusano:
caja donde respira la monótona pena
del vivir cotidiano”

Parece que los músicos están gastando aire de sus pulmones cuando lo que gastan es aire de sus brazos, meciendo al niño y removiéndole hacia arriba con la pierna chula como marcándole bien el compás para que lllore y duerma.

El anunciador de tangos dice bien: “El mensaje del tango marcha al frente de los conjuntos jóvenes del país”.

La milonga se entrevera bien con él:

Vieja milonga que en mis horas de tristeza
traes a mi mente tu recuerdo cariñoso
y encadenándome a tus notas, dulcemente
siento que el alma se me encoje poco a poco.

El milonguero presume más directamente y dice:

“Soy de los que sacan brillo
al entrar al salón”

Pero también se achica melancólicamente al decir:

“Cuando la muerte me eche
su poncho encima”

El caso es que mientras se acaba la arquitectura de la gran ciudad que quizás se olvide de los suspiros que costó, el tango es el alma asequible de su onda

Las verbenas⁵

En este artículo vamos a dejar las erudiciones y vamos a escaparnos a una verbena. El clima unido a la evocación rememora una verbena. ¿Cuál? Cualquiera o todas reunidas en esen-

⁵ “Las verbenas”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 112, abril-mayo-junio 1955, p. 11-13.

cia verbenera. Hay que andar por calles oscuras hasta llegar al real de la verbena que es el claro iluminado de la noche. Las calles del trayecto van a contrastar con el rompiente de las luces, gritos y música de la verbena, pero se saborea este contraste en la noche viviente y durmiente.

Absorbemos y respiramos el aire plácido y sosegado de los barrios a los que no les ha tocado la lotería de la verbena, pero apresuramos el paso con ansia de llegar al sitio del humo que pica la garganta con sabor de fritura. En ese rincón de Madrid vive un recuerdo de la paganía más antigua, pues en la antigüedad del tiempo de los dioses plurales la rama verde llamada verbena era una ofrenda al cielo, corona de recién casadas, signo de impunidad para el juez, gran dádiva de los emperadores.

Un vago recuerdo de aquel tiempo queda en la voz que bautiza a las fiestas populares por excelencia de la capital de España ya radicada en la pequeña planta verde, fresca y olorosa que se vende como principal símbolo del ferial, mata y floripondio de la noche, resumen del rezumar veraniego de la nocturnidad, macetas hijas del arrayán y del boj, noble esqueje de los jardines principescos recortados como por un peluquín, la verbena nocturna está como en una sobremesa de fiesta de beneficencia con rifas y mantones de Manila. La de tarde queda detrás como un ensayo general de la de la noche que es la cortesana y la más novelesca. Don Ramón del Valle Inclán ha descrito la de la tarde espesa de humo y polvo, visible en la reseca atmósfera con sol. Se titula "Resol de Verbena" y dice:

Ingrata la luz de la tarde, / la lejanía en luz de plomo, / los olivos de azul cobarde, / el campo amarillo de cromo. – Se merienda como el camino / entre polvo y humo de churros, / y manchan las heces del vino / las chorreras de los baturros. – Agria y dramática la nota del baile. La sombra morada, / el piano desgrana una jota, / polvo en el viento de tronada... – El tiovivo su quimera / infantil, erige en el raso: / en los caballos de madera / bate el reflejo del ocaso. – Como el monstruo del hipnotismo / gira el anillo alucinante, / y un grito pueril de histerismo / hace a la rueda consonante. – Un chulo en el baile alborota, / un guarda le mira y se naja: / en los registros de la jota / está desnuda la navaja. – Y la daifa con el soldado / pide sus suerte al pajarito: los envuelve un aire sagrado / a los dos, descifrando el escrito. – La costurera endemoniada, / en el columpio de su risa, / y enseña la liga rosada / entre la enagua y la camisa. – El estudiante se enamora, / ve dibujarse la aventura, / y su pensamiento decora / un laurel de literatura. – Corona el columpio su juego / con cantos. La llanura arde: / tornóse el ocaso de fuego, / los nardos ungieron la tarde. – Por aquel rescoldo de fragua / pasa el incisivo transparente / de la voz que pregona: – ¡Agua, azucarillos y aguardiente! – Vuela el columpio con un vuelo / de risas. Cayóse en la falda / de la niña, la rosa del pelo / y Eros le ofrece una guirnalda. – Se alza el columpio alegremente, / con el ritmo de onda en la arena, / onda azul donde asoma la frente / vespertina de una sirena. – Brama el idiota en el camino, / y lanza un destello rijoso / –bajo el belfo– el diente canino / recordando a Orlando Furioso. – ¡Un real, la cabeza parlante! / ¡A la suerte del pajarito! / ¡La foca y hombre gigante! / ¡Los gozos del Santo Bendito! – ¡Naranjas! ¡Torrados! ¡Limonos! / ¡Claveles! ¡Claveles! ¡Claveles! / Encadenados, los pregones / hacen guirnalda de babeles. – Se infla el buñuelo. La

aceituna / aliñada reclama el vino, / y muerde el pueblo la moruna / rosquilla, de anís y comino.

Don Francisco de Goya y Lucientes preparó los frescos de la ermita de San Antonio porque sabía que iba a ser el oasis en la peregrinación de la más castiza de las verbenas.

Pero esta verbena a la que nosotros hemos bajado esta noche igual puede ser la de San Lorenzo, el santo de la parrilla, como la de la Virgen de la Paloma, llamada así porque cuando trasladaban su imagen a la iglesia una bandada de palomas acompañó al carro en que la llevaban.

La verbena no tiene que ver con las fiestas de otros sitios, con la Befana en Roma, en cuyo quirigay estrepitoso yo he estado, ni con las de Nápoles de otro estilo más pasional en la que me visto arrastrado como en una huida entre túnel, monte y valle, buscando la canción, ni a las ferias de Neully con otra cosa de aventura entre extranjeros, internacional y peligrosa.

El orden de la verbena es de otro tipo, más para parejas, y con su aspecto rumoroso con algo de fiesta privada y como individualista en medio de la multitud.

Casi todos llevan su alegría, su drama, su mujer, su novia, y todos los demás respetan esa soledad de dos, de uno, de ninguno a veces, porque también se respetan las sombras de los que fueron que se suponen esparcidas por allí, junto a la de un rey o a la de un mendigo.

Se ríe pero con tiento como diciendo:

–Ya sabemos que ustedes también rien por su cuenta y tienen vida propia. Eso no se duda... ¡Dios se la conserve!

Todos tienen risa y alegrías distintas, amores y celos distintos, y todos sienten como en ninguna otra noche la dramaticidad de la vida pues para ver eso en contraste con la felicidad de vivir han salido, tomándose con chocolate y churros su filosofía.

Lo grotesco y lo monstruoso se dan cita en las barracas y en los tiros al blanco y en los pin-pan-pun las figuras son absurdas, habiendo unos peleles que dan vuelta en el "círculo rojo" que caen bajo las bombas de mano de las macizas pelotas, como si fuesen los desechados del mundo, los eternos galeotes.

La invención de la verbena es modelo de trampantojos y aparece la Rifa de la Raja de Salchichón –una lonja al que gane–, o el toro de cartón que ha inventado un cartero, de tamaño natural, como de verdad, y que se suelta por un carril, y el del público que ha pagado su turno, lo espera con capa y espada de torero y ha de tener puntería metiéndole el acero por el agujero justo que tiene en la testuz. ¡Premio al gran matador! Los organillos lanzan sus notas desgajadas, como macillos de cristal en cristal de la noche y la gente cansada se va sentando en el merendero improvisado.

La bullanza se va logrando en el mediodía de la noche, las doce menos cuarto y las ruedas de las rifas marean a los que esperan llevarse a casa –como si fuesen artilleros de la noche– una batería de cocina, una mecedora o un despertador.

El churro es calibrado como un arma de precisión, rayado como una pistola, propio para suicidas, que aquí se hacen harakiri estomacal los más castizos. ¡Qué mal me sentaron los churros anoche!

No se peca mucho en la verbena pero hay que entrar un momento en la iglesia para arrepentirse y para prendarse de la morena que aparente más compunción. Los carrouseles

giran, suben y bajan, vuelan y los mantones en vuelo de adiós pasan animando como alas en movimiento continuo.

Unos aristócratas de frac, con unas duquesas que recuerdan a la de Alba, se pasean sonrientes.

La gitanería baila o ha abierto un circo en que hacen andar en bicicleta a los osos, que llevan con una cadena los demás días, tocándoles el pandero. La desgracia pasa bellísima, un poco descotada, con un manojo de claveles en cascada sobre su pecho, es la gran contestona de la Verbena, es esa del inolvidable cantar:

¿Dónde vas con el mantón de Manila? / ¿Dónde vas con vestido Chiné? / Voy a ver la verbena esta noche / Y a meterme en la cama después.

Con esta transición de mayor a menor, muy en voz baja lo de “meterme en la cama después”, aunque no tan en voz baja que parezca que se ha metido debajo de la cama.

¿Nos hacemos una foto en trineo o subidos en uno de esos aviones que parecen una mosca o una libélula?

¿Compramos un botijo? Sí, compremos un botijo ni grande ni chico, regular...

Claro que al comprar botijo tenemos que tomar un Simón –un Mateo como se le llama aquí castizamente–, y de paso compraremos una maceta de hortensias... Y en ese deseo de llenar el coche de cosas compraríamos de paso un baúl acabando la verbena en mudanza, llevándose todo lo que haya de mejor en la noche.

La noche se llena de pronto de relente refrescante, fenómeno muy madrileño y muy satisfactorio al final de un día caluroso.

Ya hemos recorrido de parte a parte la verbena y vamos a volver, nos quiere retener aún pero el auriga ha arreado a su caballo matalón y pasamos en despedida el Madrid que descansa feliz y la noche de los siglos o los siglos de la noche nos ven pasar y nos sonríen desde los viejos edificios gritándonos:

–¡Adiós, castizo!

Aquí o allá, lo mismo da.



Escritos autobiográficos y religiosos

“Los cafés y el Café de Pombo” (1941)
“El Paraíso” (1946)
“Estampario de aquí” (1947)
“La adoración de los Reyes Magos” (1950)
“El retrato perdido” (1952)
“Despedida de la conferencia”(1954)
“Los Reyes Magos, el padre Noel, los camellos y los platos voladores” (1954)
“La oración” (1956)

Los escritos autobiográficos, que convergerán en *Pombo* (1941), *Automoribundia* (1948) y *Nuevas páginas de mi vida* (1957), desarrollan elementos centrales del universo de Ramón: la tertulia madrileña, las conferencias, el retrato cubista hecho por Diego Rivera, el “antro ilustrado” de Buenos Aires. Es menester recordar que las famosas fotos que se incluyen en la *Automoribundia* y ya forman parte de la iconografía ramoniana, fueron tomadas precisamente para *Saber Vivir* en junio de 1947. Ramón escribió “Estampario de aquí” para acompañarlas. De la sesión fotográfica queda testimonio en el diario de Carmen Valdés, conservado en la Fundación Espigas.¹

En “Los Reyes Magos, el padre Noel, los camellos y los platos voladores”, tras afirmar que “Hay que creer en lo invisible”, Ramón recuerda un insólito episodio en el que asiste con Ortega y Gasset a la aparición de un plato volador en la ribera del Manzanares.

La creciente preocupación espiritual de Ramón en la vejez asoma en las páginas de *Saber Vivir*. El último trabajo para la revista es “La oración”, de diciembre de 1956. Aunque el estilo asemeja al de los escritos juveniles, rodeando el tema en espiral, dando definiciones parciales, aproximándose a él por medio de greguerías y metáforas, hay una intensidad nueva en las analogías: la oración es el grito de auxilio, la poesía no escrita, el silencio, el salir del fondo del mar en que estábamos inmersos, una mirada llena de ceguera. La analogía y el silencio son el lenguaje de los místicos. Todo en el último Ramón tiende más que nunca al misticismo: la busca de señales inefables, el intento de decir lo indecible. Y es como si hubiera elegido adrede su artículo final para *Saber Vivir*. Después sólo queda el silencio: su última palabra en la revista es *Amén*.

¹ Véase p. 293-296.

Los Cafés y el Café de Pombo¹

La Academia de la Lengua no permite encabezar con mayúscula *Café* como tampoco *Banco* y por eso al citar con los mismo signos al *Café* como al local y como bebida resulta que indistintamente entramos en una taza de café o nos bebemos un local con sillas y toda clase de enseres, resultando por lo mismo que *Banco* siempre con minúscula parece un banco de arruinados en una plaza pública. Cuando las cosas significan como substancia y como local lo mismo, hay que permitir esa mayúscula. Así si taberna y vino se llamasen vino, el *Vino* taberna habría que mayusculizarlo.

Yo en rebeldía con la regla académica pongo mayúscula a *Café* salón de la holganza espiritual, sitio en que dilucidar lo divino y lo humano, punto de cita con la vida pública que lleva la fecha de nuestro tiempo.

Descubierto el *Café* ya pueden suceder las cosas que quieran o puedan suceder, que siempre habrá *Café* aunque se le llame de otra manera y se le inventen los muebles o los mostradores que la imaginación humana sea capaz de inventar.

Los enemigos del *Café* pierden el tiempo y sólo revelan con su enemistad que quieren la tertulia sórdida y donde no puedan ser juzgados tan espléndidamente como en el *Café*.

Yo creo en el *Café* sobre todas las cosas y por eso no aspiré nunca, ni admitiré jamás, que se me lleve a otras instituciones. Para no serle infiel mi humorismo me sirvió de depuración y de renuncia.

Al *Café* no se le puede someter a junta directiva ninguna y nadie puede cerrar sus puertas al que quiera entrar. No es antro de escogidos por votación o por más o menos amañada elección y, sin embargo, en el *Café* no son todos iguales –porque no quiere decir eso el que todos puedan entrar– sino que en él se crea en plena oposición diaria un ensamble de categorías alrededor de un animador principal.

En el *Café* –el café no embriaga sino que despierta o deja igual a como se estaba– los hombres cambian ideas y opiniones, sin demasiado énfasis, ni miedo a disparatar, libres para la paradoja y la crítica.

No es que se deba ir a todos los *Cafés*, ni a cualquier sitio de un *Café*, pero sí se puede elegir el que nos conviene, el que tiene luz y palabras que nos van y en cuyo ámbito lleno de sillas y de divanes ya sabemos elegir el rincón que nos conviene. Hay el *Café* para cada timidez o para cada osadía. ¡Pobre del hombre que ya no podrá ir al *Café* o ese que lo desdeña!

El *Café* no nació como Ateneo sino como andén de la vida, como lugar en que entrar y no ser nadie sino uno mismo, peatón cansado que se refugia en un sitio sin borrachos y sin socios de número de la pedantería, pues toda insolencia tiene allí en seguida réplica digna, contradicción perentoria, sensata repulsa.

Cuando el hombre es libre e inofensivo es cuando entra en el *Café*, pues en la tribuna no es libre ya que tiene que halagar el sectarismo de su público, ni es inofensivo porque puede arrastrar a la acción violenta e inconcusa a la multitud que lo escucha.

¹ "Los Cafés y el Café de Pombo", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 8, marzo 1941, p. 31-36.

En el *Café* la autoridad depende de lo que se diga y de la conducta que se tenga, sin que intervengan esas formas de imposición que son el nombramiento, la credencial, el entorchado.

La base esencial del *Café* es que nos dejen en paz y que dejemos en paz a los otros, tanto que basta estar solo en una de sus mesas para no ser discutido.

Cuando se es verdaderamente contemporáneo y se vive la contemporaneidad que es el goce del tiempo que nos ha tocado vivir, es en el *Café*. Allí toda vanidad es contrarrestada por la presencia de los indiferentes y de los desconocidos que tienen el mismo derecho de sentarse en cualquier sitio y de pedir *Café* con el licor que señale su dedo en la anaquelera llena de botellas, pues nada les está prohibido ni es tan caro que no puedan permitirse su lujo.

En el *Café* se goza la soledad en medio de la gente y nos damos cuenta, como en ningún sitio del mundo, del alrededor que gira como en un meandro en el fondo de molino de su interior.

Unamuno llegó a ser tan humano que comprendió el *Café*, y Ramón y Cajal siempre, aún dentro de su alcurnia excepcional, no dejó de ir al *Café* hasta su muerte.

Unamuno tuvo una discusión con el doctor Marañón a propósito de el *Café*. Fue con motivo del discurso de contestación al que lanzó Baroja el día de su recepción en la Academia.

Yo, que asistí a aquella ceremonia escalofriante, salí diciendo que a Marañón le había faltado en la vida más *Café*.

Unamuno a los pocos días de aquel acto agrio en el agror del domingo escribió lo que sigue:

“En su discurso empezó Marañón por ensañarse con ese ‘pequeño monstruo’ –son sus palabras– anónimo y terrible, que es el hombre del *Café*”. Quiere distinguirlo del hombre de la calle o de la plazuela. Parece ser el hombre de corrillo, de cotarro o de tertulia. Habla luego Marañón de mi prurito, no de contradicción, sino de contrapelo, que tanto ha contribuido a mantener despierta la conciencia nacional, pero que a veces la enturbia (quizá para que luego se aclare más), y dice que he dado el espaldarazo de mi elogio a este hombre del *Café*. “Es difícil saber la razón”, añade. ¿Difícil? El mismo Marañón es quien la da al decir que se me deben a mí “las páginas más profundas sobre la pasión del resentimiento, morbo insinuante y letal de la vida española”. ¡Letal y... vital! Y agrega que tanto Baroja como yo sabemos bien que “el hombre del *Café* es, entre otras cosas, manantial inagotable de resentimiento”. Y el resentimiento –digo yo–, manantial inagotable de rebeldía, y la rebeldía manantial inagotable de la más alta conciencia espiritual. “El hombre de la calle hace la historia –añade–, y el del *Café*, fundamentalmente antihistórico, la envenena”. ¿Qué es esto? Y la historia, como el progreso, como la civilización, ¿no son acaso veneno? Aquí de la doctrina del pecado original ¡feliz culpa!, que canta la Iglesia romana.

Mi elogio del hombre del *Café* arranca de que este hombre, el descontentadizo, el resentido –de sí mismo antes que nada–, es el envidioso consciente de su envidia y de su envidiosidad –que no son precisamente lo mismo–; es el hombre que lucha consigo mismo; es el hombre que sintieron San Pablo, San Agustín, Calvino, Pascal y tantos otros genios de la íntima contradicción humana. La razón por la que he afirmado que el hombre del *Café* es el que forja nuestra cultura –así como suena–, nuestro cultivo de lo hondamente humano –¡qué bien lo sabía Nietzsche!– es que ese hombre siente su propia miseria y que ésta hace su grandeza.

La razón es que, como Quevedo, escribo de esa peste del mundo no como médico sino como enfermo. Y voy más allá, y es afirmar que médico que escriba de esa o de otra peste no más que como tal y no como enfermo, no nos dirá sobre ella nada de provecho.

Una historia de los *Cafés*, de todos los *Cafés* embarrancaría la gracia de esta evocación, la llenaría del fárrago espantoso que mata las confidencias de los eruditos.

Como destacándose en lo antiguo y como los *Cafés* de más prestigio están los de Londres al final del setecientos, los que frecuentaban Dryden, Swift, Pope, Johnson, el *Café* de Hill, después de desvanecida la taberna de Mitra y la sin par Sirena a la que según parece iba Shakespeare.

Sin frecuentación de literatos, pero *Café* primero que no cabe olvidar al hablar de Londres, es el que en Lombard Street abrió el Lloyd de Navegación y al que iban todos los días los propietarios de las compañías transatlánticas.

En París después de los *Cafés* Tabernas del poeta Villon y del primer *Café* de los *cafés* que nació en la Exposición Universal de 1672, se destaca ya con atmósfera de *Café* ideólogo y parlante, el *Café* Procope en la calle de L' Ancienne Comédie en 1869 y al que asistieron Voltaire, J.J. Rousseau, Fontenelle, Diderot, Grimon, etc., etc.

Allí durante la revolución Danton arengó a la multitud y desde allí se dio la orden de asaltar las Tullerías.

El *Café* Procope padece después un eclipse y es reabierto por un señor Théo Bellefonds que anuncia a los literatos que podrán almorzar y cenar a crédito. Eso hace que se llene de cabezas melenudas durante una temporada, pero como el crédito para los literatos significa no pagar nunca, el señor Théo retira su promesa y selecciona el público, reuniéndose allí desde entonces Laurent Tailhade, Cazals, Oscar Wilde y Paul Verlaine que aparecía cantando:

J'entre au Procope
Boire une chope.

Yo he entrado también en el Procope, pero mucho más tarde, cuando era Restaurant aunque conservaba en sus viejos medallones pintados al óleo todas las glorias de Francia, desde Molière a Scarron. Quedaba la atmósfera del viejo *Café*, pero bajo el sudario de los manteles no muy *proprios* del cubierto barato y apedreado de irremediable pan.

En Italia los viejos *Cafés* parecen haber contado con el Dante y se encuentra en sus remansados ambientes la fiesta más satisfactoria del espíritu mezclada a recuerdo del arte.

He estado en antiguos y venerables *Cafés* de Pisa, de Florencia, de Nápoles, de Milán –el de la Escala con comunicación con la Opera y con la presencia de Stendhal– el de Roma, el del Greco, y en el más sugeridor de todos, el de Florián en Venecia con sus lunas llenas de la gran lágrima del pasado.

En Berlín, después de recorrer todos los rincones de la ciudad de los anchos hombros, sólo viví la fantasmagoría de los recintos cargados de pasado –el pasado romántico y rico en buen pensamiento– cuando encontré la taberna de Hoffmann, del soñador y aún no bastante bien ponderado Hoffmann. Desde el momento que encontré la taberna de Hoffmann con sus mesas de refectorio y sus bancos largos, con su gran chimenea alemana revestida de un hollín

antiguo en el que poetas desesperados han escrito su firma como en tarjetas de luto riguroso, me encontré a mí mismo en la única ciudad que no podía encontrarme.

España cuando se apodera del *Café*, lo hace de ese modo entrañable, conventual y místico con que se adscribe a las cosas en que cree.

El *Café* para España es el nuevo sitio de Dios y ha habido trapenses del *Café* que gastaron toda su vida, lo mejor de sus oraciones y de sus transportes en el claustro del *Café*.

El español en el *Café* estaba en medio de la vida trashumante y transeúnte y era como el meditador que no ve a nadie y sólo dialoga con su conciencia.

El hidalgo es pobre y no tiene nada en casa, el hidalgo es, además, más perfecto y más puro escritor que los demás, y, sin embargo, no le llegan proposiciones de los editores viendo cómo ascienden en la vida los peores y más deformes, y entonces no le queda más consuelo que el *Café*.

No está resentido, está solo y con toda lógica un poco triste sin dejar de estar un mucho alegre ya que debe a su conducta pura el estar ese poco triste, pero no tiene resentimientos, porque en el resentimiento hay envidia y él no envidia la prebenda de los otros que no hubiera aceptado, no sólo a condición de pasar por lo que los otros han pasado, sino de ninguna manera.

En el *Café* se tiene la más absoluta sinceridad. ¿Ibamos a morir sin contrastar nuestras apreciaciones entre hombres igualmente adultos y sin reservas ya que no les obliga a tenerlas el que ostenten algún cargo? Así quizás sepamos la clave del mundo.

Los "cafeteros" de España se reunirán para aislarse del mundo, para saber lo peor que tienen los demás, sus *vicios secretos* y en definitiva para que tuviese plena verdad el haber vivido.

En su rincón está el mejor pedazo que se puede encontrar de conciencia pública y es el mejor lugar para contemplar la complicada entonación del mundo, el sitio en que meditar con sencillez.

Claro que en medio de los sagaces y meditabundos había de darse el corro maldiciente y el corro filibustero. A alguno de esos corros se refiere Moratin cuando escribe en su epístola al Príncipe de la Paz:

*"Sólo el pedante vocinglero, hinchado
de vanidad y ponzoñosa envidia,
todo lo sabe. En el Café gobierna
los imperios del Orbe, y mientras bebe
diez copas de licor, sorprende, asalta,
gana de Gibraltar el puerto y muro.
Consultadle, señor, veréis que pronto
cubriendo el mar de naves españolas
sin fatiga, sin gasto a Irlanda ocupa,
y los tesoros de Jamaica os pone
en la calle Mayor..."*

Es muy complicada el alma del *Café*, tiene muchas ventajas justicieras y propaladora y no siempre es altisonante, pues tienen los españoles un moscardoneo espacial para hablar en el *Café* que se parece al que usan los canónigos en el coro.

El español verdadero y grande, que se resiste siempre a ir a los Consejos y a las Sociedades, siendo muy difícil que acepte presidencias o vocalatos, encontró en el *Café* el humilde estamento de próceres, el portal de Posada en que hacer estación, cenáculo y confesionario público y honesto.

Puede ser sociable y a la par insociable en el *Café* y puede decir su heterodoxia sin que se le suponga deseo de hacer prosélitos y sin que incurra en responsabilidad ni orgullo de predicador.

El justo temor que España tiene a los propagandistas, no la sobrecoje frente al *Café* y por su gran liberalidad y porque ve la fe silenciosa y reducida a la tertulia de sus tertulianos, hace la vista gorda ante el nuevo establecimiento.

Entrecortados hidalgos, gentes habladoras, vigiladas por otras gentes silenciosas, unión de clases sin pactos ni juramentos, es el *Café* como un desahogo que la Providencia ha concedido y que España le consiente pase lo que pase.

Pronto se da cuenta el Rey de que se conspira en el *Café*, pero no hay más remedio que dejar ese consistorio espontáneo porque también en él se manifiesta la conservación del orden, la tradición severa, la sensatez ibérica:

“Hay que ser valiente –se dice España que es ante todo valiente– y dejar, que en un sitio neutral y sin sectarismo reglamental, se discuta la intención del que siempre suponen tirano o usurpador”.

Y los *Cafés* siguen abiertos y aunque a veces hay que hablar en voz baja se habla y los hombres se miran unos a otros desafiándose a miradas.

Goya, Figaro, Espronceda, Moratin, van a los *Cafés* primeros y un cafetero de la Puerta del Sol, el dueño del primitivo Levante, llama a un gran pintor, a Leonardo Alenza, y a él se deben esas muestras que fueron tablas de puerta de aquel *Café* y que hoy están en colecciones particulares.

El Parnasillo –café anexo al Teatro del Príncipe hoy Español– y que alguna vez he reconstruido con todos sus detalles y las voces de su tertulia, es el café de los literatos del romanticismo.

Y ya está mi Pombo en la calle de Carretas, con ese largo letrero que aun hoy se puede leer en su portada: “*Café y Botillería de Pombo*”.

Parece ser que por aquella época llegó a Madrid un montañés llamado Pombo –hay muchos Pombos en Santander además de un palacio y una plaza que se llama Pombo– y se estableció en esa calle por la que pasaban las carretas. (En Portugal hace muchos años una vez que me dieron un banquete creyendo que Pombo significaba como en portugués, palomo, me llevaron dos alegóricas palomas en recuerdo a mi café.)

Cuando yo elegí Pombo, el año 1912 lo hice por jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor nuestras modernidades que en aquel viejo sótano. Además me guió una especial condición de rabdomante que suelo tener y por la cual sé lo que no se va a destruir y lo que va a permanecer con su cordial decorado aunque sea inverosímil y aunque lo gozquecillos murmuren su desaparición.

¡Qué noches inolvidables hemos pasado en la Sagrada Cripta oyendo sin menoscabo a los delirantes!

Yo no hacía sino dirigir lo imprescindible de esa atmósfera de caos que devuelve al mundo a su velocidad espiritual de nebulosa.

El director de tertulia no debe sentirse el gobernador militar del *Café*, sino una especie de electricista jefe que tiene a mano el cuadro de los conmutadores y enciende y apaga las luces según camina el drama en escena.

A veces –sólo en muy merecidos momentos– tiene que jugarse la vida, pero entonces se la ha de jugar entera, no sabiendo si volverá a sentarse en el cordial ángulo de los divanes.

Tiene que ser muy humano y muy noble un buen director de tertulia porque tiene que dar paso principal al que más se lo merece y no según las apariencias, sino según ocultas y profundas razones.

Tiene que saber también principalmente qué contertulio trae esa noche determinada una expansión de muerte en el alma, dejándole hablar hasta que se desgañite porque de otro modo se moriría.

Yo he llegado a conocer –¡Dios sea loado porque me dejó conocerlo– el caso más extraño de virtuoso, el virtuoso de café con leche, un ser al que se le sube a la cabeza esa mixtura mulata. Llega al *Café* con una color quebrada en su sábado de asueto después de muchos días de trabajo y comienza a despotricar. Buen aquilatador de lo que sucede siempre me he puesto a su lado conmovido además por lo que había de familia encendida en su su exaltación.

El humorismo salvaba muchos momentos de mi tertulia y gracias a él se podía situar al que llegaba por primera vez. Una vez identificado todo marchaba bien pero antes había que hacerle un breve examen de ingreso con las preguntas más absurdas para conocer la calidad de sus respuestas:

–¿Qué es la inyección?

–La inyección suele ser el recurso de los doctores jóvenes.

–¿Qué opina de los pastores?

–Que son más auténticos que los poetas pastoriles.

–¿Y de los ángeles?

–Que dan fricciones de mentol las noches de luna.

–¿Cuál es el mayor desacato que puede cometer la locura?

–Entrar en bicicleta en una asamblea de farmacéuticos.

–¿Qué opina de los ingleses?

–Que arrastran la borrachera de neblina.

–¿Y de la mascarilla de Beethoven?

–Que esa mascarilla con tufos de laurel ha hecho que las pianolas se conviertan en altares.

–Entonces qué opinión tiene de los bustos escultóricos de los vanos y falsos personajes.

–Odia el busto y compadece el pedestal.

–¿Cuál sería, según Ud., la empresa que debería iniciarse en la vida?

–El Banco de Dios.

El examen ha terminado y ya se sabe quien es el catecúmeno, que se puede esperar de él y cuando hay que aludirle para que sea luminosa su intervención.

El Arte quedaba por encima de todo y lo que nos empeñábamos en demostrar es que no es una cuestión de camaradería ni de intriga, sino algo superior a todo eso y aparte de todo eso.

Todo era cuestión que discutir en la noche, pues la verdadera ciencia, la ciencia infusa, figuraba en todos y el lenguaje vivía su milagro, ya que las etimologías no son más que retardatismos que hundan en lo material la palabra espiritual.

–Adagio no es igual que proverbio –dice alguien lanzando el lance.

–Adagio tiene música y Proverbio no –dice otro.

–Adagio tiene tristeza y Proverbio tiene severidad –dice otro.

–Adagio es decir “El alma tiene la melancolía de las campanas” y Proverbio es decir “El que busca su esqueleto lo encuentra” –dice otro.

–Vamos a ver un diccionario. ¡Un diccionario! –grita el que llama a los bomberos a la primera alarma.

Afortunadamente nunca hay un diccionario en un café y yo que tenía hasta un frasco de magnesia en mi cajón de Pombo, nunca tuve allí un diccionario.

Para desviar las cuestiones difíciles o intrincadas había que salir por los cerros de Ubeda y había que gritar más que el último interventor y decir algo así como:

–Lo que se está necesitando más en el comercio son guardapolvos para diplomáticos.

La reunión se solazaba con eso y a otra cosa mariposa.

Las noches se pasaban en querer ser humanos en el sentido enloquecedor y sutil de la palabra, sin querer abrir los oídos a los tópicos y lugares comunes que llevan a la esterilidad de la guerra o de la revolución. ¡Difícil tarea la de ese desoír salvador del que da ejemplo el que la Naturaleza no sería hermosa y próspera si oyese lo que no debe oír, si no obrase por selección espontánea y azarosa!

Algún hipocritón, con servilismo más que con amor a lo conmemorable, pedía un minuto de silencio por cualquier cosa. Se veía que quería amargarnos la noche y meternos en el vacío. Entonces yo decía:

–Bueno... Concedido... Un minuto de silencio pero pudiendo hablar todos mientras dura.

Nada como la tertulia para escarmiento del entrometido, del vanidoso, del mal cursi.

En la novela “Domingo Sombrío” de Ladislao Javor –el que un día escribió en un *Café* la letra de esa canción del domingo, por la que se ha suicidado mucha gente–, cuenta que su camarero le explicaba que son malos clientes “los que llevan distintos o emblemas en el ojal” y que los que piden a la orquesta del *Café* que toque “Estaba pasando bajo tu ventana una noche de luna”, a esos hay que cobrarles la consumición inmediatamente.

En Chile conocí a un señor que había estado muchos años por Europa y que me decía que quisiera ser rico hasta no tener ya nada de qué preocuparse para sentarse en un *Café* de Madrid a oír conversar a los parroquianos. Realizaría fácilmente su ideal, pues allí como dice Larrea en un poema:

“Un café nunca está lejos”

Pombo mismo y fuera de su tertulia sabática o sabatina tiene aspectos interesantes y tiene la hora de las viudas, de las pensionistas, de los ex ministros y otras horas muy variadas.

Yo además de a la hora de mi tertulia, iba a las horas más encontradas precisamente para encontrar todos los aspectos y sorpresas del recóndito *Café*.

En los días de frío le hallaba burlándose del frío que hacía.

Oía cosas como estas:

–Es letal el aguardiente.

–El pobre Gustavo sólo puede girarse un café a ocho días vista.

–Como no se vive nunca de un agua antigua no se vive tampoco jamás de un tiempo antiguo.

El camarero nos sacaba del escuchar con su ritual pregunta:

–¿Qué va a ser?

Muchas veces se le pediría agua sola porque se ha entrado en el *Café* sólo huyendo del atropello de la calle o para asistir a la comedia que se representaba en su recinto, pero como quien pide “cualquier cosa” se dice:

–Tráigame café...

Por cierto que una vez vi sentarse a mi lado una pareja, él muy flamenco y ella en espera de familia y cuando el camarero le preguntó:

–¿Qué va a ser?

El contestó:

–Varoncito...

Como colofones de este largo artículo cafeterial vayan dos poesías de dos poetas jóvenes y pombianos de la España de hoy, uno para el *Café* escueto y otro para el *Café* con música, el primero es de Alfredo Marquerie y dice:

*“Pirotecnia de las palmadas
y columpio de los ‘iaeoee!’
vaso caliente y amargo
con sabor a no se qué:
hangar de ventiladores.
CAFÉ”.*

El otro es de Rivas Panedas y dice:

*“Caravana de voces
Entre las frondosidades de ruido
Los latidos se esponjan en los vasos
Marineros de luto conduces sus canoas de plata
Los espejos copulan largamente
Nadie entró en los salones
que nos ofrecen todas las cosas de que están llenos.
Músicos desinteresados brindan el Jazz Band
Los espejos son lagos puestos en pie
en los que baño mi corazón mojado de colores”.*

El aleccionador sarcasmo de la vida es que los cafés siguen igual invariables y yo sé que el día que llame a gran tenida en mi Pombo se empalmará la sucesión de los días y de los tipos con igual espiritualidad y en idéntica confesión pública de pecados y burlas, porque mi Dios, nuestro Dios es eterno.

El Paraíso²

Yo alguna vez en mis descripciones del circo he dicho que el Paraíso se parecía al circo, pero fue ese decir una cosa vaga y volantina, a todas luces frívola y fugaz.

El Paraíso es una cosa muy seria y muy grande y si nosotros hubiéramos nacido antes que Adán lo hubiéramos respetado más y frente a frente de la bella Eva nos hubiéramos dedicado a un amor platónico eterno y sin prevaricación.

El Paraíso fue la estancia máxima sin las incomodidades de las estancias, sin familia, sin visitas, sin peones, sin mosquitos.

Vivía solitaria y tranquila la pareja enamorada porque Dios había decidido que no tuviese semejantes, es decir, que iba a ser inacabablemente estéril, plan divino que torció el pecado.

Por eso los hombres que más responden a como los hizo Dios son insociables, individualistas, separados. Dios hizo al hombre para que estuviese solo, únicamente acompañado por su única mujer, siempre, siempre.

No hay que darle vueltas. Si Adán y Eva hubiesen sido virtuosos contentándose con la voluptuosidad espiritual, hubiesen sido felices nudistas hasta más allá de los siglos de los siglos.

Por eso, cuando en la primera lección de Derecho Natural oía yo que "el hombre es sociable por naturaleza" se revolían rebeldemente mis posos de haber estado un día en el Paraíso.

Precisamente lo mejor que tenía el Edén era soledad y paisaje, ausencia de cartas y telegramas, paz suprema sin timbre alguno. ¡El ideal!

En mecedoras de lona elástica al lado de las que no había que poner ese letrero de "no me despierten", Adán y Eva echaban siesta tras siesta sin ninguna preocupación por el porvenir pues estaban asegurados por el Gran Asegurador.

Ella no necesitaba potingues de tocador, pues iba a ser invariablemente joven y sobraba el mejunje para los cutis secos o quebradizos, estando defendida del terrible perigallo que pone curúncula a las viejas, y él no necesitaba tinte para la barba, pues iba a conservar su bello color castaño inacabablemente.

¡¿Qué hicisteis, padres desnaturalizados y aturdidos?!

No puede sostenerse que iba a ser monótono el prodigioso Paraíso.

Dios, que se compadeció de ver demasiado solo a Adán y le esculpió la más bella mujer soñada, se hubiera apiadado de todo aburrimiento y como omnipotente mago creador les habría ido dotando de toda clase de diversiones ¡qué duda cabe!, y hace siglos tendrían cinema-

² "El Paraíso", *Saber Vivir*, n. 67, [Navidad de 1946], p. 43-47.

tógrafo plástico y coloreado con películas cuyo asunto no podemos ni imaginar, pues tendrían que estar hechas a base de otros elementos que los usuales hoy porque de ninguna manera podrían ser proyectados los temarios de la sociedad pervertida y proliferada que trabaja en Hollywood por causa de aquel pecado original que ya ha perdido mucho de su originalidad.

La juguetería del Paraíso, sus progresos ascendentes, sus estilográficas que escribirán solas, sus aparatos de radio con música celestial y visiones del misterio, sus “frigidaires” siempre repletas de exquisiteces que nacerían dentro de ellas sin tenerlas que reponer, sus revistas sin redacción ni administración impresas en el más allá y con las más amenas e imprevisibles ilustraciones, todo era de esperar con creces gracias al buen Dios contento con sus dos criaturas únicas y mimadas.

La facilidad de la vida, sus cheques de aire y azul, la rapidez en el servicio de todo deseo puro –leche más que “pasteurizada”, “celestizada”– eran encantos suficientes para haber tenido comediantes ante la única cosa prohibida.

Una cultura natural que hubiera crecido inconcebiblemente solo con el pasar del tiempo, sin necesidad de duros estudios e investigaciones, hubiera amenizado también hasta la deliciosa suma la vida de los dos seres perennes y sin envidia.

El Paraíso variaba de programa todos los días y la diversión que el hombre –si Dios quiere– conseguirá a mediados del siglo XXXIX, la hubiera tenido a las primeras de cambio. ¡Qué animales fueron!

¿Que no estaríamos nosotros en ese precioso lugar del goce porque no habríamos nacido si ellos no hubieran caído en falta? ¡Error supino! Nosotros estaríamos allí porque nosotros, cualquiera de nosotros, estaría concentrado en Adán, sería Adán mientras ellas, todas ellas, rubias y morenas, serían Eva.

Aquel Paraíso libre de modistería –“rin-rin-rin... Necesito el traje para mañana que tengo un casamiento”– tampoco necesitaba médico ni farmacia y los abogados no pululaban por él.

Al hacer el recuento sencillo de lo perdido, el pasmo nos atora. ¡Pensar en un clima sin variaciones, con todos los árboles con hoja permanente iluminado con una luz diferente a la que da el sol, una luz hecha de amor como leve exhalación de Dios!

La actitud contemplativa podía ser permanente y el placer intelectual no tendría límites viviendo en la diversidad absoluta con goces de astrónomos asomados al total secreto de los astros.

¿No sospechamos muchas veces que el universo es como un juguete desechado y roto que vuela por el espacio conservando un poco de su antigua cuerda?

Solo a base del preconcebido Paraíso se puede explicar sin repugnancia el orbe aunque los sabios –recalcitrantes pecadores porque siguen comiendo con voracidad de roedores del árbol de la Ciencia que es el del bien y del mal–, quieran saltarse el más lúcido de los datos humanos.

Hay que comenzar toda historia de la creación por el Paraíso y hay que ver como niños a los que se había hecho ignorar ese “pequeño detalle” se agarran a él cuando descubren la estampa de Adán y Eva, letra capitular de los libros y los museos.

Los pintores han luchado mucho con la idea de Adán y Eva porque es muy difícil pintar los prototipos y se les escaparon los modelos auténticos hace un sinnúmero de centurias,

pues no se ha comenzado a contar el tiempo desde que ellos bajaron a la tierra, para que la humanidad no se sienta demasiado vieja.

Son innumerables los Adán-Eva pintados, pero después de habernos fijado mucho en ellos no nos recuerdan a nuestros primeros padres, ya que si Ticiano es el que más se aproxima a la idea de la pareja de buen ver hay en ella demasiado paganismo, no pudiendo admitir tampoco, si no como una interpretación pintoresca de la Historia esos Adán-Eva flacos, beatíficos, dominados por una virtuosa caquexia que no padecieron "ellos" de ningún modo.

La serie interminable de los A.E. tiene a veces un bello paisaje como fondo de esa sombrilla de árbol bajo el que se les suele colocar y en cuyo umblaje solo falta la mesita del aperitivo.

En la época del barroco y del rococó el jardín del fondo se amana, se llena de rosaledas y fuentes, volviéndose de un estilo soñador y palaciego que cambia la idea de gran paisaje por una idea de arriates galantes.

No, no. Nada de eso es el Paraíso, ni bosque ni jardín, sino panorama de inmensidades, plazuela de idealidades, infantaseable fantasía.

Bazar de todo, Museo de Museos, Teatro de ilusionismo con ilusiones verdaderas, espejo de remotidades y arcaísmos muy arcanos, el Paraíso no ha sido desmontado sino que ha sido acrecido por un progreso en marcha tan veloz que marca el record de todas las felicidades y de todas las velocidades.

Por eso, porque está en pie más fresco y floreciente que el día que se fundó, no nos pueden dejar sin idea del Paraíso los que relatan la historia del mundo, que se queda sin sentido al faltarle ese primer cuadro venturoso en que es creado el hombre a semejanza de Dios.

¿Es que la vida va a ser solo una novela de infusorios extraviados?

Cuando todos los campos de recreo fallan, cuando no sabemos adónde ir, cuando todo nos resulta caduco y caducado, volvemos al Paraíso, nos paseamos por su recuerdo lejano, recordamos si estamos supersensibilizados aquel banco de piedra entre aromas y enredaderas pendientes del cielo como la flor del aire o colgadas de una pérgola de arcoiris, donde nos sentábamos con la idea del ocio perpetuo haciéndonos sabios de una sabiduría de augurio supertiempos.

Lo que hay que sobrepasar en la idea del Paraíso es esa supuesta idea de que estar en él es estar bajo una higuera y que nos caigan brevas en la boca ¡valiente proyecto! ¡Eso se puede realizar en cualquier casilla de las afueras que tenga una modesta higuera!

Crear que es un eterno pic-nic también es absurdo y eso fue lo que pintó Manet en ese cuadro en que están Adán y Eva y un amigo.

El Paraíso es algo ímprobo en que a todas horas se está inaugurando una Exposición Universal cuya fecha no se puede escribir de tantas cifras como le corresponden y por eso el éxtasis eterno en que puede vivirse ante ese caleidoscopio que no acabará nunca su amenidad.

Se oye como un eco remotísimo del más suntuoso Luna Park posible:

—¡Pasen, Señores y Señoras! ¡Pasen!

Hay días en que si el viento viene de ese lado se oye con toda nitidez ese "¡Pasen!" insistente de la novedad gratuita.

Porque no hay que olvidar que podemos comprobar todas estas suposiciones, que podremos saber lo que hay de verdad en el asunto aunque hay que ganarlo gracias al ejercicio de la bondad, pues no hay entradas de favor que valgan y tampoco hay taquilla con plateas reservadas por teléfono.

El Paraíso puede ser vuelto a ver, gozarlo de nuevo, viendo correr sus fuentes y disfrutadas las aves de su nombre sin que a ninguna dama se le ocurra arrancarles sus plumas para adornar su sombrero.

El “¡Pasen! ¡Pasen!” anunciador lo podremos oír bien de cerca y buscar el banco soñado descansando la vista en la luz inteligente y plácida –luz inconcebible hasta no verla– que llena los espacios sin límites.

Los buenos enamorados –los que no intervienen en las bacanales misteriosas que corren el presente– se pueden citar allí:

–¡Adiós! Nos veremos en el Paraíso.

Nada más consolador que esa despedida postrera en que hay la promesa de escribir los nombres enlazados bajo un corazón en el tronco de un árbol perennal que nunca cortará el podador.

Estampario de aquí³

Mi actual habitación nació de una botella con una vela plantada en el gollete.

Poco a poco durante once años he ido pegando estampas en el techo y en las paredes, en las puertas y en las contraventanas hasta lograr que no quede más que un hueco secreto sin cubrir, pues tengo la secreta superstición de que si lo lleno todo me moriré.

Ya aquella botella desapareció y en su lugar hay dos candelabros con lágrimas de cristal que tengo frente al pupitre en que escribo para que me revelen el terremoto si alguna vez –¡Dios no lo quiera!– sucediese el tembleque. Estoy seguro que oiría sus castañuelas de cristal.

Cuando perdí mis cinco habitaciones ilustradas y alhajadas a través de largos años en Madrid, juré que yo viviría en una habitación de paredes desnudas en que no habría más que una mesa y una bombilla colgando del hilo eléctrico como una araña, pero poco a poco fui faltando a mi juramento.

Cada vez se amontonan más cosas en mi despacho y han vuelto los globos de cristal de espejo que en número de mil formaron mi sistema sideral en mis viejos recintos. Son las primeras estrellas de la nueva noche.

Para el verano he llegado a tener un harem de ventiladores porque ya tengo sabido que soy el que no puede veranear y para el invierno tengo mis baterías bien dispuestas.

Como adorno tengo material de colegio reivindicado, una gran oreja que hace que consiga oír España por mi radio y uno de esos ojos que se desarman y que hace que las visitas me pregunten por qué lo tengo y yo les conteste que ese ojo es el ojo que lo ve todo.

³ “Estampario de aquí”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 72, [julio 1947], p. 29-31.

Todavía no he hecho más que comenzar a tener esas cosas plásticas aunque mi colección de pisapapeles es cuantiosa y tengo el piano de porcelana en que tocan la partitura de la nostalgia con el último soplo de su supervivencia.

Dos lámparas de cuentas de cristal como desprendidas de los techos de dos teatros de ópera, descomiden mi atelier, pero todo queda proporcionado en mis espejos bombés –pretendo tener el más grande del mundo– pues mi decorado está preparado para que se refleje en esos espejos que todo lo miniaturizan y lo proyectan al mismo tiempo en un espacio agrandado, con honda perspectiva que hace que yo diga a las visitas:

–¡Vean mis grandes salones! Gracias a estos espejos me siento en un gran palacio, pues les diré en reserva que lo que yo quiero es vivir en el espejismo de un Palacio Real...

Pero lo más particular de todo es mi gran estamperio de aquí; ese conjunto de recortes que han vuelto a cubrir como una enredadera sin intersticio todo el local. Tijereteo solo lo extraordinario y lo mismo me da desmochar un libro caro que una revista de colección.

Pegadas y clavadas –porque la humedad las quiere corlear– llevo ya gastados dos o tres cubos de sindetikon y he clavado más de un millón de esas puntas de París que usan los zapateros haciendo preciosas orlas a las medias suelas.

La vida es mirar

Como el espacio del campo exige paisaje, el hombre exige cosas que ver, que tener delante, que tener alrededor.

Además el escritor es como un presidiario que no sale de su celda y por eso la decora igual que el confinado en la cárcel la llena de inscripciones y grafitos. Es lo imprescindible para no tener asco al encierro.

Para vivir en un mundo que está lleno de cosas tan inmundas hay que aislarse rodeado de las evocaciones de lo más original que ha dado de sí la vida y el arte.

Puedo decir que si en mi habitación entrase un murciélago se volvería loco o sabio.

El procedimiento para crear este *cauchemar* de imágenes es obra de la inspiración y el delirio y por eso una habitación cubierta de estampas estará bien lograda si ha estado bien inspirada su pegazón.

El azar lleva a grandes afinidades gráficas y eso feo ha caído al lado de lo bonito por una pura casualidad, sin perjuicio de que después, vistas las dos cosas desde lejos y con tiento se caiga en el parentesco entre las dos. Así resultan afines esos ganaderos ingleses que levantan las extremidades con esas bailarinas que hacen lo mismo con sus preciosas piernas.

En esta yuxtaposición de grabados y fotografías se logran suponer las más peregrinas cosas y he visto cómo se relacionan las medusas y las bocas así como las manos y los cactus.

De vez en cuando hay monos pegados y no para que el hombre vea de quién desciende sino hasta dónde puede descender, habiendo también fisonomías de perros para que aprenda hasta dónde puede ser inteligente.

Una de las cosas que más sorprenden en este estamperio es cómo los que pegué vivos se van muriendo. Así me sucedió a través del tiempo con Chesterton, con Pirandello, con Jung. De la noche a la mañana y sin un grito pasaron a ser muertos.

Esa escena de Max Reinhardt hablando al oído de Hauptmann en un ensayo, tuvo primero la realidad de que los dos vivían –se oía su susurro– y de pronto quedaron parados en silencio y muerte.

¡Qué fácil y terrible transición a la vista misma del espectador y sin que aparentemente cambien sus fisonomías!

Así se me van llenando de muertos las paredes cuando no hace apenas nada de tiempo que vivían, pero es uno de los significados experimentales de las estampas al mostrar el valor que tiene lo que no ha desaparecido y el valor de lo desaparecido.

El juego de la vida y la muerte es atroz y estábamos leyendo el diario después de acabar de mirar un rostro vivo cuando leemos que ha muerto y al volverlo a mirar ya está en el hiperespacio.

También es extraña la serie de parecidos entre lo actual y lo antiguo. Así la Eudoxia etrusca es idéntica a ese retrato de la asesinada de Nueva York que acabo de pegar.

A veces es necesario muralizar una cosa determinada, por ejemplo, un ciprés, el ciprés del claustro del Monasterio de Silos que me era urgente ver inhiesto, dulcificando la muerte.

Alguien me preguntó una vez:

–¿Le producen alegría?

Y yo le contesté:

–Algunas sí. Ese Einstein en color que está fumando en pipa con su melena alborotada es particularmente consolador y a veces en los malos momentos me dirijo a él y le digo “¿Pero ves lo que sucede?”, tuteándole, sí, porque a las estampas se las tutea.

Así es de sincera la convivencia con este mundo gráfico que hace girar las cosas y los hechos y que yo preparo solo para eso no para epatar a nadie porque apenas recibo a nadie.

En esta asiduidad con mis estampas me he dado cuenta de que tienen voz y hablan. He necesitado para merecer su parlamentación una larga confianza con ellas.

Ese desconocido con patillas al que incrusté en la pared por tener a la vista un ser anónimo de los que nos encontramos en los trenes me ha dicho en la alta noche:

–Estás perdiendo el tiempo... En la costa norte del Brasil hay un sitio en que se puede recolectar hojas de oro, de verdadero oro.

Una bailarina que pegué en el gesto final de la muerte del cisne me hizo otra noche su confidencia.

–Todos los cisnes son bailarinas que murieron.

Hay mujeres celosas y mujeres desdeñosas y muchas que solo son amas secas del confinado.

A veces cubro unas con otras enterrando de esta manera imágenes mediocres que no se nota que lo eran hasta pasado algún tiempo y ver que *no se ven*, que nadie pregunta por ellas, que uno mismo apenas las mira. De ese modo va habiendo una superposición de cadáveres, voy sabiendo lo que se anticua y lo que no se anticua, lo que no es nada y lo que es algo, aquilatando bien *lo que puede quedar*.

Con los amigos que dejaron de ser amigos cumplo idéntica labor justiciera pero a veces me detengo y cuando ya está empegaminada la estampa que iba a ser su lápida la pego en otro sitio y los dejo visibles en su avilantez o su traición.

Los cálculos frente al extenso y variado estamperio que me exige añadir hojas a mis biombo amarillos, polípticos que alguna vez llegarán a ser libros de bastidores de madera terciada, son incalculables y enseñan mucho.

No hay mejor compañía para el escritor arruinado y plumiscente sobre todo en las horas agónicas, cuando se siente morir abandonado y ya sin una gota de materia gris en su caja craneana –iba a decir en su caja torácica– que la mirada de esa señora con sombrero de flores que siempre le había parecido una frívola en pleno despliegue de versatilidad y con su mirada, le sostiene en el duro trance y le salva.

Tengo pegados en mi pinacoteca paretaria grandes doctores psiquiatras que están encargados de mi cuidado –una gran doctora del de mi mujer– y a todos sorprende la fotografía de un cuarto de baño pueblerino desde cuya taza se distingue por una ventana de cristales rotos el paisaje más optimista del mundo.

En esta abusiva colocación de estampas he llegado a saber que el número de las imágenes es ilimitado, y que *vuelven a volver* la que ya tuvimos o las que ya están.

En esta historia de once años de pegatoscopia unida a la historia de los otros veinte años de huellas perdidas; voy presumiendo que se puede tener una prueba de cada especie de cosas y completar el *todo* que se debe salvar al olvido como si estampillase el Arca de Noé con una referencia total del mundo.

Se forma un universo al que el escritor puede aplicar su psicoanálisis personal, llegando a comparanzas y complejos multicelulares.

En la observación de los demás también se llega a psicologías particulares y ya sé lo que significa que esa señora me pregunte “¿quién es ese?” o ese caballero “¿qué es eso?”

Lo escatológico parece invisible pero los dedos índices lo señalan enseguida y la atemorizada indica con horror las manos que pueblan rincones.

Es esclarecedor que alguien crea que es sospecho algo que es inocente y que no lo es lo que tiene perversión.

El fanático señala una colección de sombreros de copa o una raíz que hace un nudo con su madera y me grita airado:

–¡Cómo tiene usted eso!

Ha habido doctores que no han vuelto a verme después de contemplar mi estamperio y que he sabido que van diciendo por ahí: “¡Figúrense que tiene la fotografía de un gato con dos colas!”

Alguna vez un novio y lo que es peor un marido, encuentran la copia de sus amadas en la contraventana o en la puerta de calle que también está disimulada por los recortes, pero yo detengo su reclamación haciendo constar que recorto lo que se publicó y que soy el puro admirador de lo existente, salvando a los papeles de peores destinos.

Un fotógrafo que viene de remotas tierras y que por casualidad me ha sido elegido para hacerme unas fotos, mira complaciendo los muros de mi casa y de pronto como enajenado exclama:

–Esa fotografía es mía.

–¿Cuál? –pregunto yo para saber si es un fotógrafo bastante singular y así he tenido el honor de ver en mi casa, por ejemplo, al autor de una de las más emocionantes y sencillas fotografías que ha publicado la más escogida revista minoritaria de París, unas pezuñas de

ternera puesta como botines a la puerta de un cuarto de hotel junto a la tapia de una matadero –un *abattoir*– francés.

–Sí. Esa es la familia del verdugo de París el día de la boda de su hija.

–Ese es el verdadero retrato de Chopin –que alcanzó a ser fotografiado y lo señalo con esa llave que poseo como la que pudiese abrir las puertas de una ciudad imaginaria.

–Sí, tengo muchos anuncios de corsés.

–No, no busque el secreto... Eso no se sabe lo que es.

–Ramiro de Maeztu con su uniforme de embajador.

–Esa es la muchacha de los cabellos rojos de Baudelaire...

Por fin alzo mis biombos y señalo a la más bella mujer de los harenes y el magnesio último de Stefan Zweig y su mujer, recién suicidados en la cama de su hotel del Brasil y como tropezamos con una postal de esas cuya dama está dotada de pelo natural digo con cierta sorpresa.

–Ya ven, a esta le ha salido pelo.

La exhibición es interminable y por eso resulta entretenido a través de los días mirar a las paredes del secuestronario voluntario y por eso precisamente no acaba ahorcándose el escritor.

La adoración de los Reyes Magos⁴

Pase lo que pase siempre aparecerán y persistirán en la vida, estos reyes de altas coronas que llegarán redivivos el 6 de enero por los años de los años.

La categoría y la grandeza se destacarán sobre el horizonte y no tanto porque se empeñen en ello los viejos, sino porque los niños, siempre diferentes y amanecientes, los esperarán generación tras generación.

Les tuve siempre en cuenta con gran respeto y con sumisión de actor al gran papel que le reparten, hice de uno de ellos hace años en España, repartiendo libros el día de su fiesta, de librería en librería madrileña, en representación de la Cámara del Libro, y confieso que por meterme a rey quedé deshuesado y con una jaqueca inconmensurable que debí en primer término al abuso de la corona de metal y pedrería que me prestó el Teatro Español y con la que saludaba a la multitud de sombrero. ¡Qué terrible tarea! Desde entonces y después de tan quebrantadora experiencia veo más lo heroico que es su misión de recorrer el mundo entero en muy pocas horas.

Los Reyes Magos están aquí hoy porque a nadie se le ha ocurrido pensar si los caminos de Oriente están o no bloqueados, ya que ellos tienen por suya la ruta más segura, la ruta de lo sobrenatural.

Malos estaban ya en su primer tiempo los caminos que recorrieron y Herodes los tenía tomados por sus sicarios, sin que eso les importase.

⁴ "La adoración de los Reyes Magos", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 93, Navidad 1950, p. 49-51.

Los Reyes Magos tenían su arte mágico para lograr lo que se proponían y atravesaron indemnes el túnel entre la realidad y el ensueño.

En los documentos antiguos varían de dos a quince y tienen nombres diferentes, pero cuando se sedimenta la verdad y se aclaran sus aguas, aparecen solo tres Reyes y tres nombres.

El número ternario, el trienio, el trío va bien a la veneración por la Trinidad y sus nombres aparecen por primera vez en un Códice del siglo VII de la Biblioteca Nacional de París.

Beda describe así a los tres magos: "Melchor era anciano de barba luenga y poblada. Gaspar era joven, lampiño y rubio; y Baltasar, negro y de espesa barba".

Todos nos permitimos tener una idea de los tres reyes y les ponemos barba o se las recordamos según la fantasía, dando más o menos color al rey negro.

Los innumerables pintores que han representado la escena de rendir vasallaje, al niño, los han pintado en todas formas y colores, sin imitarse unos a otros, imaginándoles jóvenes, viejos, con mantos púrpura, con corazas, con armiños moteados de perillas negras, con trajes anacrónicos del Renacimiento, con los altos birretes persas que dicen que llevaban o con coronas romanas, góticas, fantasmagóricas.

Admiten todos sus fisonimias porque su proeza les representa y dignifica a todos.

Están grabados en palabras de evangelio y en San Mateo aparecen diciendo: "¿Dónde ha nacido el Rey de los Judíos? Porque hemos visto su estrella y le venimos a adorar".

Esta estrella estaba ya anunciada en la profecía de Balaam: "Nacerá una estrella de Jacob".

El haber visto esa estrella con una anticipación que no se sabe pero que debió consentir discutir si fueron magos o Reyes aunque por lo menos se les suponga príncipes.

Inútil discusión cuando fueron los avisados, los advertidos, los que recibieron ese nombramiento de Dios de ser la parte aristocrática del mundo ellos tuvieron la preeminencia de que fueron los que sabían, los que vieron la estrella que les incitó a seguirla.

¡Parece mentira que considerando el poder de Dios necesiten justificación astronómica de lo histórico!

Los Magos sabían del estado del cielo, comprendieron que aquella estrella era una luminaria extraordinaria, más cerca de la tierra que del cielo, siendo un signo urgente que les quería guiar a un sitio reservado y secreto del que no debían darse cuenta los reyes crueles que entonces gobernaban la tierra y que la llegada puntual del largo viaje de la caravana debía saltar sobre esa envidia y temor de todo lo que no fuese ellos y su reinado.

Ese foco celeste, meteoro con luz violeta, lento y visible en su caminar, sirvió para que por distintos caminos confluyesen en Belén los tres Reyes Magos y sus comitivas.

Conocedores del cielo científico más que nadie, comprendieron ellos como sabios, que aquella era una señal aparte, un guía o baquiano hacia la cuna redentora.

Adoradores del fuego y del agua, comprendieron que si la estrella los guiaba hacia un Dios único, moriría la idolatría.

El momento en que la estrella se detuvo frente al portal y dejó sus luces oblicuas para trazar la luz perpendicular, debió ser un momento embargante y lleno de inefable pánico.

El señalado por la luz del cielo iba a aparecer.

Y apareció infantil, sereno, sin llanto de niño, echándoles las manos con amor como si los esperase, ya que él solo sabía en sus adentros lo que estaba escrito.

Los tres Reyes escogidos para connotación de lo grande aun en la escena modesta, se arrodillaron y ofrecieron sus presentes simbólicos que por eso no necesitaron ser suntuoso tesoro.

El oro, porque en ese polvo amarillo y dorado se compendia la escena de la riqueza, la mirra porque es el puro perfume de lo inefable, y el incienso porque en él está el aroma del misticismo de los hombres.

Las tres esencias, la que representa la ambición del mundo: el oro; la que representa el holocausto de la belleza: la mirra, y la que es oración del hombre: el incienso.

Lo importante es que los tres Reyes Magos arrodillados frente a un niño pobre eran la constelación del milagro, la embajada que reconocía al rey de reyes.

Cumplían una misión de notarios mayores de todos los reinos y revelaban con su presencia que era divino el personaje que había entrado en la tierra de incógnito.

El Procreador Supremo no había querido gran boato para lo que debía quedar medio dudoso para los seres de poca fe, pero no podía dejar de signar con un síntoma de grandeza el nacimiento del Hijo.

Bien podía emplear toda la trompetería y toda la estrellería Él que es el Mago prodigioso. ¿Pero entonces qué mérito iba a tener la consagración de los hombres a la evidente conveniencia?

Sucedía lo sobrenatural con disimulo y misterio y, cuando se borraba el hecho sencillo, los elegidos lo recordarian sin claudicar y los desconfiados podrían comenzar a no creer en lo que sucedió.

La comprobación del augurio hizo que los Reyes Magos profesasen como en un claustro en el portal de arcos rotos y ya se quedaron para siempre cerca del Hijo de Dios, a cuyo destino total tenían que asistir con la condición de no acercarse, de dejar que se desarrollase tal como debía suceder y quizá formaron parte del grupo afligido de los testigos de su Pasión y Muerte.

El caso es que no les debemos montar de nuevo en sus caballos o en sus camellos, aunque no pase lo mismo con sus comitivas que sin la seguridad de ellos en la epifanía, volvieron con su impedimento y sus recuas hacia los remotos países de que vinieron.

Los Reyes Magos se quedaron como testigos de la Vida, Pasión y Muerte del que habían visto nacer.

En la hora catacumbica fueron obispos cambiando por tiaras sus coronas suponiéndose por la historia que murieron mártires. Sus restos, pasaron del Gran Turco a los Príncipes Cristianos y el Emperador Barbarroja regaló los sarcófagos de los tres Reyes Magos al obispo de Colonia, el cual los depositó en una modesta iglesia que después creció y se elevó llegando a ser ese ejemplo puro de lo gótico que es la Catedral de Colonia.

Allí están, otra vez en el portal de arco roto sabiendo en el eco que son de su propia voz ya en las alturas, que ellos fueron los primeros en saber gracias al incontrovertible itinerario trazado por una estrella que la verdadera edad de los tiempos redimidos había comenzado a contarse y ya obedecería a ese número por los siglos de los siglos.

Hoy han vuelto al mundo y después de atender a los niños traen roscones para los mayores.

Durante todo un día recuerdan su acto de prosternación y de sorpresa y después se van a la casa del premio donde se despojan de sus coronas y sus armiños que son vano disfraz de un momento.

El retrato perdido⁵

Yo tenía un retrato cubista que era mi orgullo y que me hizo el gran pintor mexicano Diego Rivera, en 1915. Cuando no creí que iba a perderlo lo había ponderado y descrito con cariño.

Pinté por mi parte –como pinta el escritor– la llegada de Rivera a mi despacho con su pipa apagada, con esos ojos suyos que son como retortas alquímicas del mirar, con su amenazador bastón de As de Bastos.

Se hizo en largas tardes, mágicamente sin hacerme que le mirase a la nariz como piden los “retratistas” irritando nuestro pudor.

A veces tenía que irme y él seguía pintando sin necesitarme igual que Picasso pintó a Gertrude Stein, en secreto, poco a poco, sin decirselo hasta que un día apareció con ese magnífico retrato en que estaba con un parecido suprasensible.

Durante años había tenido ese retrato frente a mí y cuando se encontraba su imagen y la mía de refilón en un espejo de mi cuarto, me sorprendía un parecido mayor que el mío, asomado detrás de mí.

Mi retrato cubista me daba ánimo, me confortaba en las polémicas, me enseñaba a desafiarse el porvenir: se podía escribir de otra manera puesto que estaba bien claro que se podía pintar de otra manera.

Así lo “relataba” yo entonces:

“Yo, ¡iqué queréis!, estoy muy satisfecho de ese retrato, que tiene la condición de que es de perfil y de frente al mismo tiempo, y tengo el gusto de explicarlo con un puntero, como quien explica Geografía, pues somos verdaderos mapas más que trozos de paisaje.

Al hacerme ese retrato, Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo, y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto, que cuando volvía de paseo –y no es broma– me parecía mucho más que antes de salir.

El pintor tampoco se estaba inmóvil. A veces pintaba de espaldas a mí, y, sin darme importancia miraba con más interés que al modelo el paisaje del balcón, o leía un libro como si copiase párrafos de sus páginas con colores de su paleta. Todo el cuadro estaba rebatido sobre el horizonte, hacia la distancia, sin limitar el espacio, sin que el pintor se hiciese el sueco ante ningún problema y sin que dejase de ser peripatético. Él no me podía tratar como a una momia inmóvil ni como quien, por verme de frente, pudiera hacerse el ignorante de que me conocía de perfil.

Ese retrato es el más estupendo retrato mío. Sus colores me animan, y todo él me aparta de lo que de estampa podría haber en mi rostro.”

“Ahí está mi anatomía completa. Heme ahí después de la autopsia que se puede sufrir antes de morir o suicidarse, la autopsia maravillosa y aclaratriz.

⁵ “El retrato perdido”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 100, abril-mayo-junio 1952, p. 41-43.

El retrato que me hizo Diego es un retrato verdadero, aunque no sea un retrato con el que concursar en los certámenes de belleza. Con ese retrato me siento seguro y desahogado.

La pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto.

Cuando el gran mexicano pintó mis ojos, por ejemplo, no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los "ritratistas", pero no para un gran pintor como él, sino que los observó como un técnico, como un "óptico" y se dio cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato, y que eran complementarios y aclaratorios de los otros. En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo el momento de comprensión.

Así como en los ojos, el pintor se guió en todos los demás detalles por un sentimiento científico de pintor más que por un ingenuo fiarse de las apariencias. Siempre el óptico prodigioso."

Es absurdo tratar la oreja como un parecido. La oreja se desprende, es una forma que hay que simplificar como arabesco y agujero.

El pensamiento vive en los ojos y toda la figura coincide en el entrecejo.

¡Y cuántas cosas más observaba y apuntaba Rivera, de esas que halla, más que la fijeza en el modelo, la intensidad del talento que descifra! Así apuntó mi ojo redondo, con pestañas en forma de estrellificación de la luz en una estrella negra, mi ceja en forma de tilde rabiosa, exaltada, zigzagueante de una ñ (quizá la ñ de pestañas); mi otro ojo apaisado, entornado, rasgado, ojo con el que nivelo –como con un nivel de agua– lo que el otro ve con locura, con deslumbramiento y embriaguez (de mi otra ceja no hablemos, porque está caída y disimulada, ya que lo digno es no tener más que una ceja elevada y disparatada como los augustos de circo); mi nariz tonta, y mi boca, que aunque es un poco tumefacta, se salva de su tumefacción gracias a ese gesto que ha recogido Rivera y que es como una X de aspas curvas. ¡Cuántas cosas resueltas!

Todo es acierto en este retrato, hasta la posición de la mano que tiene la pipa al fumar en sus tres momentos: primero, el de llevarse la pipa a la boca; segundo, el de tenerla en la boca, y tercero, el de reposar la pipa en el cuenco de las manos; los tres instantáneos, seguidos, casi simultáneos, en amalgama que él consiguió casi sin el punto muerto del guión entre el uno y el otro, porque era el primer pintor que se daba cuenta de que el arte de pintar es un acto de movimiento.

Ellos no hacen obras en que lo menos importante del parecido, lo que hasta desconocemos de nosotros mismos dado con esa profusión, lo que pasamos por alto de las cosas, es lo que triunfa opacamente en ellas, cubriendo la vía clara. Ellos no nos abotargan de materia sobrante, de materia estúpida y pegajosa, de todo eso que es vegetación impersonal y que no encubre del todo los retratos usuales porque nos miramos a los ojos y al rictus reconocible. Sin embargo, ¡qué gran desazón sentimos algunas veces, queriéndonos quitar la careta sofocante, encarada como todas! Los cubistas, llenos de sensatez, evitan a sus modelos esa falsa semejanza, sin transpiración y sin ideas, que les haría parecerse demasiado a la especie vergonzosa. Ellos saben que las cabezas son iguales a las cabezas porque hay demasiados elementos deleznales que las asemejan, y tienden a prescindir de ellos e intentan el frente,

el perfil y la espalda. Afirman la idea del cráneo, y en vez de dar la superficialidad, consagran con su reciedumbre y su rotundidad el carácter.

En la hora de la revolución se lo dejé a Salvador Bertolozzi para que me lo guardase y cuando ya Madrid estuvo pacificado quise saber de su paradero, pero nadie me pudo dar una pista.

Mi querido y admirado Salvador residente en México siempre tenía la ilusión de que cuando él volviese a España lo recobraría, pero ahora que él ha muerto ya he perdido las esperanzas.

Alguna vez aparecerá en una subasta, en un museo, ya irreparable, porque el único cuadro que no pudo ser pignorado por único, por intransferible, por inmostrable después de haber sido robado fue el de la Gioconda.

Esos cuadros que desaparecieron en la guerra civil, están *tapados*, esperan y no es consuelo saber de otros también perdidos, entre ellos un Miró que tenía la condesa de Yebes, con un azul maravilloso y en el que una escalera de circo subía al cielo en busca de una payasesca luna.

Mi vínculo con mi retrato cubista de la buena época existirá siempre, sino que durante algún tiempo será secreto y estará silenciado.

Ahora vivo dos vidas, una subterránea y otra sobre la superficie de la tierra.

A veces me acuerdo de él y me pregunto: "¿Dónde estará? ¿En qué sótano de latrocinio se oculta? ¿Los detectives darán con él? ¿Sufre el peso de su pesada tapadera?"

Es ese robo con algo de homicidio. El retrato mío está secuestrado y a medio asfixiar en su mazmorra desconocida.

Mi retrato entró entre lo individualista victorioso, fue un estrellarse en él del palurdo realismo como en el parabrisas del automóvil veloz se estrellan como algo más que un insecto el tábano vulgar.

Aquel cuadro es ya como una entelequia y si lanzo su reproducción en colores es para avisar a la policía del mundo y a los directores de Museos de Arte Moderno por si ven llegar ese cuadro con huellas dactilares inconfundibles. ¡Deténganlo!

No sé ya dónde estoy ni dónde está y tengo ya un pedazo de mí que me falta como una mutilación y como si esa sombra de mí mismo fuese topo de ocultación.

Pertenece mi retrato a un arte en alto, para los Moctezumas, no para las multitudes que les rodearon y a las que hacían subir altas escaleras de piedra –nada de ascensor– para revelar su categoría y hacerse inasequibles y difíciles en las alturas.

Aquella revelación anatómica que consiguió el gran pintor mexicano ya no podrá ser operada y disecada de nuevo.

Diego Rivera ya va por otros caminos, dejó aquella manera que estaba muy bien y en la que encontraba fijeza sin fealdad, sin esas tumefacciones que tiene la realidad.

Voluble, con una volubilidad espeluznante y monstruosa, ha variado muchas veces de camino y se dedica a una gigantomaquia que le revela como un dragón pictórico.

Con una positiva genialidad varía de ensoñaciones de la realidad como de mujeres.

Mi vieja admiración y mi pacto emparentador con él por haberme hecho el retrato hace que yo siga sus evoluciones y sus aventuras.

Como yo asistí en el estudio del pintor Eduardo Chicharro a la revelación primera de su pintura el año 1907 y como sé cómo se arraigó en lo español comprendiendo a Toledo en

espiral de cuevas hacia el cielo, volviendo a comprender Madrid cuando se refugia en España al estallar la guerra europea, no me explico su último retrato de Hernán Cortés, ese retrato que él dice haber deducido de mediciones de huesos de sepulcro.

Las representaciones de Hernán Cortés que han quedado de su época tanto pictórica como biográfica revelan que fue un hombre esbelto, de buen rostro y buen perfil, caballero de alta frente y recortada barba.

“Fue de buena estatura e cuerpo e bien proporcionado e membrudo”, dice Díaz del Castillo.

“Era Fernando Cortés de buena estatura, rehecho y de gran pecho; el color ceniciento, la barba clara, el cabello largo”, dice López de Gomara.

“Fue Cortés hombre de mediana disposición, de buenas fuerzas, diestro en las armas y de invencible ánimo; de buen rostro, de pecho y espalda grande, sufridor de grandes trabajos a pie y a caballo”, dice Cervantes de Salazar.

El gran conquistador, al que sería bastante su mucha heroicidad para sublimar su figura, era caballero es decir cabalgador y por eso tenía un poco zambas las piernas.

Sólo se explica esta agresiva de Rivera porque es como un ogro y acomete de vez en cuando los grandes mitos y los grandes símbolos.

El pintor por el esfuerzo obsesante que significa su trabajo es siempre un poco agresivo pero cuando es genial y monstruoso como Rivera y es pintor mural y ha logrado llenar de figuras en acción, kilómetros de pared, tiene una vida delirante un tanto irresponsable pues la masa pictórica es ya como una tentación que le empuja, una avalancha de rebelión cuya ola le cubre y estando dedicado precisamente a poblar de imágenes el mundo padece una interior y fatal iconoclastia.

La monumental pintura mexicana tiene una fuerza constrictora a la par que constructora.

El ogro poderoso está atravesado por el ídolo azteca con su boca de león. En el fondo sufre la contradicción del elemento español y el otro elemento ancestral. Diego Rivera en esa encrucijada ha exaltado hasta el sacrificio humano con estas palabras: “la víctima se convertía en libro sagrado de entrañas reveladoras del Macrocosmo y su corazón como espléndida flor sangrienta era ofrecida al Padre Sol, centro irradiador de toda posibilidad de vida, o al magnífico y bello Huitziopochtli, el de pico y alas de pájaro, es decir el que en la guerra florida daba a los hombres la posibilidad de ser más bellos que los tigres y las águilas. O a Tlaloc, el de los grandes ojos redondos, poseedor del secreto de las aguas engendradoras de la vida en la tierra. Todos ellos libertadores del final por pudrición lenta, por miserable condición de enfermedad disgregadora del ser, o por consunción por vejez o por lenta reducción a la impotencia total, supremo bien que puede alcanzar el mortal incapaz de preferir a esto el Sacrificio”.

El muralismo es una fermentación de frutas, máquinas, árboles, mujeres y hombres. Es un nuevo fenómeno de rebelión de la pintura, una exacerbación del pintor y su creación, otro lanzamiento de “torrebabelismo”.

Los andamiajes de Diego Rivera van subiendo cada vez más arriba, superando todo cartel de publicidad.

Esos murales son lo dantesco sacado a flote sobre la tierra así como el verdadero Dante fue todo hundido bajo la tierra, en el abismo.

Yo no soy muy partidario de los frescos inmensos en que todo es desmesura y además veo su peligro conminativo en esa amenaza de bombardeos que preña el porvenir pudiéndose llevar el sople atómico los más firmes muros.

Los cuadros se pueden ocultar en lo muy profundo pero la pintura al fresco tiene que afrontar los peligros del futuro, indesprendibles de su muralla.

Pero Diego Rivera está ya lanzado a la pintura arquitectónica y quizás había nacido para ella y solo ella le puede bastar. Necesita esa exuberancia, ese desahogo máximo y vestido de overol gasta vajillas y vajillas de platos que él convierte en paletas facilitadoras.

Necesitaba ser para desfogarse un albañil de grandezas.

Su última obra ha sido el mural del agua y ya en esa obra ha tomado parte de la tierra, de la cueva y del aire. El dragón ha hecho enredadera artística, alfombra, conchología y serpentario de su plástica, desafiando al surgente con sus pinturas hidráulicas.

Le han concedido para ello que lo ilustre y lo decore, como a un titán, el túnel de la gruta hontanar por donde pasan de sol a sol ciento cuarenta millones de galones de agua, lo que consume diariamente la ciudad de México, obra que ha valido en total veinticuatro millones de dólares.

Rivera ha coloreado todo lo que contiene el agua, ha pintado sobre la fuente manadera al hombre sediento con dos grandes manos en que sorbe el rico elemento y se le escapan grandes gotas como perlas, atreviéndose además con el relieve tendido del dios de las aguas que tiene algo de enorme futbolista acostado a los pies de su arco.

Yo tenía con mi retrato unas acciones de ese arte extraño, sacrificador, volcánico, tributario de dioses con nombres de farmacia precolombina, pero ahora que me lo han robado estoy desorientado, viendo visiones, observando ese ojo de agua con mi ojo tuerto, pero siempre admirativamente, pues por encima de Rivera hay que tener en cuenta que en esa pintura hay una nueva fuerza orgullosa del mundo y la violenta intemperancia de quien se levanta sobre su complejo de inferioridad –definido por el filósofo mexicano Samuel Ramos–, y aún no se ha podido depurar de sus más antiguos resentimientos.

Despedida de la conferencia⁶

En mi *Automoribundia* he dejado constancia del porqué y cómo me volví conferenciante. Allí digo:

“La Presidenta de Amigos del Arte, la señora Bebé Sansinena de Elizalde me había hecho una magnífica propuesta para que diese conferencias desde su tribuna. Yo escribí aceptando, pero con una sola condición: ir y volver en primera del *Cap Arcona*. La señora de Elizalde accedió: ‘aunque no solemos traer a nuestras conferenciantes en tan buenos barcos’”.

Realmente en España y sobre todo entonces no había el compromiso de la Conferencia. Hasta para darlas en el próximo extranjero me había negado y eso que “Il Convengo” me había hecho buenas proposiciones y lo mismo París.

⁶ “Despedida de la conferencia”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 109, julio-agosto-septiembre 1954, p. 8-10.

De América volvía algún español valientemente convertido en conferenciador y Buenos Aires era la sublimación de la conferencia.

Sabido es que la Argentina es la primera consumidora de conferenciantes del mundo.

Ahora ha parado un poco, porque no se saben las señas de muchos de los que podrán ser llamados, pero siempre hay horas señaladas en el día para oír al gran conferenciante de ocasión.

La conferencia adquiere vida propia y "sui generis" aquí, como si un medio ricamente propicio actuase de animador del género.

Así como el conferenciante que llega a otros sitios de América se queda sin fuerzas, y por influencias telúricas entra en afonía y boqueadas de besugo fuera del agua, aquí es galvanizado, y crece por sí mismo y por el mimo especial con que se le trata.

Él trae un soplo espiritual que lanzar sobre el público, pero la expectación le sopla con más fuerza y le aumenta facultades, audacia intelectual, superteorización y elocuencia.

Necesita ser muy cerrado o muy romo el que no se aprovecha de este alcaloide que hay en el ambiente, para despertamiento del conferenciante recién llegado.

Muchas veces se replantean de nuevo las conferencias y se tira por el balcón, en pedacitos mariposales, el guión que se había escrito en el barco.

Por un momento se mueve todo alrededor del conferenciante como un fenómeno de escenario social giratorio. Ingeniosa y cautamente tienen preparada esa magia de asistencia al conferenciante, y éste se queda deslumbrado.

Bien. Actívese. Tome notas nerviosas e inspiradas, aproveche el aperitivo, pero icuidado con creérselo demasiado!

El conferenciante es una ilusión de Buenos Aires, pero él debe saber desvanecerse como una ilusión.

La experiencia de la conferencia aquí es estimuladora del espíritu, y se siente cómo la tierra recoge y rechupa la palabra que con el tono de atención del público, se siente una afluencia verbal y espiritual como en ningún otro sitio, y pronto –a los diez minutos– hay una confluencia rayana en lo mágico entre el escuchar y el decir, como la reunión, en el delta, del río y del mar.

Por eso se puede decir que no es un fenómeno vano el de las conferencias, sino un fenómeno fértil. Con graciosas derivaciones, con una viva transfusión a través de hombres y mujeres, gracias a lo que se apodera el despierto criollismo del sentido de lo que se va diciendo, en mezcla viviente de comprensión y supercomprensión.

Las lámparas de los conferenciantes, que se encienden a las siete de la tarde, proyectan una luz entendedora y confidencial, teniendo la escena una emotividad de hondo sentido teatral, de tertulia y decencia, de té mundano y parlamentación socrática, con el pecho desnudo.

Hay que saber entrar con sigilo y, acomodándose en seguida en esa tensión de concierto en que está viviendo la conferencia al caer la tarde, todo su afable drama o su amena comedia, concertado con el coro mudo de los avezados espectadores.

El actor de la conferencia tiene que darse cuenta de que no está representando un papel superfluo, sino algo profundo, que tiene que tener gestos, finas expresiones, pausas intensas.

Me contaban en un centro de importancia, que a un conferenciante extranjero que repitió con monotonía una conferencia que acaba de dar en otro lado, se le iba rebajando el precio

de la misma por aquella inexpresividad, porque no movía ni un brazo ni levantaba los ojos de las cuartillas para mirar al público, ni tenía el tembloroso momento de beber agua...

No importa el tema, pero es necesaria esa aportación de carácter, ese patetismo serio o jocosos, esa persuasoria comunión.

Para mí la conferencia es algo de mucha responsabilidad en que se puede hacer sufrir a los espíritus hasta donde no se alcanza a saber.

Por eso yo he dado alguna conferencia poniéndome guantes de goma para no dejar huellas de lo que dije y poderme extrañar mucho si alguien me pedía explicaciones por los conceptos lanzados. Una conferencia dada con guantes de goma queda como no dicha. Ni una impronta dactilar de las palabras.

Si se me pidiese que yo definiese sintéticamente una conferencia diría que es "el grito más distinguido del hambre, que lanza el hombre".

La conferencia debe ser la confesión extrema.

Desahogo perfecto de la locura interior y que los demás contemplen su propia locura.

La conferencia es todo eso y además lo irreparable pues después de darla, ya a la hora de la cena con los amigos, nos acordaremos de las cosas mejores y que se nos olvidaron.

La conferencia es un permiso de conversación de uno solo sin que lo interrumpen los demás.

Es inadmisibles ya ese sacar unas cuartillas del bolsillo y leer con voz ensordecida y monótona lo escrito. A uno de esos conferenciantes le reprochaba un amigo íntimo el aburrimiento pero contestó: "¡Más me aburro yo!"

A mí me ha preocupado mucho esa concesión de un público oyendo sin hablar y he pensado que había que dar a la conferencia una amenidad y un pintoresquismo superior a uno mismo.

El público debe ver al conferenciante dudar, acertar, sudar sangre, ponerse pálido transparentándose la opalina de su frente.

El conferenciante deber ser el hombre en el potro del tormento, salvándose de milagro al tormento, acabando en triunfal lo que pudo ser desastre.

Una de las heroicidades literarias es la conferencia en que se arroja uno al vacío sin aviesa intención previendo enlazar lo inaprensible.

La conferencia debe ser el goce de las palabras en libertad y encontrar así lo que va revoloteando por el aire.

Al escribir no comparte uno esta emoción de la creación hablada en la que no debe intervenir apenas la memoria pues tengo observado que la memoria subvierte e invierte el espíritu –icuidado con ella!– como si fuese una oligarquía del cerebro que lleva a la sed impensada y viciosa.

Un día yo no sabía lo que iba a ser, no había estudiado la historia de Doña Juana la Loca y me fui a dar mi conferencia sobre Doña Juana.

Todo partía de un invento español. El español no inventó el ventilador pero sí el ventilador con cintas voladoras y ese puro invento español me sugirió que Doña Juana es un velo que vuela en los campos de Castilla por los que pasa llevando el cadáver de su marido. Puse un biombo, hice asomar por él un perfil de reina con un velo de crespón que ondulaba gracias al

ventilador escondido y en actividad durante toda la conferencia, consiguiendo sólo con eso la evocación impresionante de la reina loca.

En un momento de clarividencia del verbo que hay que saber aprovechar, expansionándole por el camino de sus anhelos más profundos.

La palabra en la conferencia tiene deberes más perentorios que en la conversación y debe decir algo nuevo, inquietante, valeroso, que sea una experiencia de vuelo aéreo para el mismo conferenciante, un sorteo frente al público intentando la palabra de la suerte.

Es un momento de locura delirante, por eso yo cada vez acepto menos el darlas y exijo mucho si se empeñan en dispensarme tan alta molestia.

Además yo compro objetos para las conferencias y siempre me presento con un regalito para el público, una sorpresa, algo que quite monotonía a la mesa con un vaso de agua y una botella, botella que hice variar adquiriendo un botellón suizo que al levantarlo para echar el agua en el vaso tocaba un tiempo de aria.

El público escogido que ha ido a la conferencia merece ese presente pues colabora en la creación de la conferencia y yo cuento con la lucidez de las almas y sorprendo el caso abismado de un señor escondido en un rincón y gracias al entrecoque de unas almas con otras logro ideas que han brotado en ese carambolismo especial, pues la conferencia medio meditada, medio improvisada sería diferente dos horas después y tendría otros hallazgos con un público diferente.

Para mí la conferencia era algo así como uno de aquellos frenesis de la religiosidad polaca, cuando ante diez mil almas un hombre de melena hacía un proclamativo voto de castidad.

Una conferencia es la más larga despedida que se conoce, es una hora en un grito y ya puesto a apuntar los "contras" dirá que la conferencia es todo eso y además lo irreparable, pues después de darla, a la hora de la cena con los amigos nos acordamos de las cosas mejores que se nos olvidaron.

Es un estado de nerviosismo y de peligrosidad excesivos, siendo impagable la cantidad de gestos que hay que hacer.

Me refiero claro está no a las conferencias que son lección pedagógica sino a las conferencias en que se juega el todo por el todo el conferenciante, como paracaidista que corre el albur de que se abra o no se le abra el medio globito, cuando se alza el piélago de las palabras.

Yo con todo eso he cumplido mi ciclo y he dado innumerables conferencias. Me quedan muchas anécdotas de ellas.

Así cuando dividí la biografía de Poe en dos conferencias en una tribuna provinciana, recibí una comunicación del director del Centro para que matase a Poe lo más pronto en la segunda. ¡Nunca he descrito una agonía tan larga, ni retardado tanto una muerte! "El torero recibe tres avisos –dije– para matar un toro cuando se retarda en la suerte, pero a un grande hombre no se le mata ni al tercer aviso".

De otra conferencia mía me contaron que dos tipos con tono almacenero decía "¡con esto perdemos plata!"

Pero anécdotas y conferencias se han acabado. Ya no las doy a ningún precio. La resolución comenzó porque sentía que claudicaban mis primeros clientes. Yo estaba acostumbrado

a lanzar las palabras a voleo y un día se me iba a escapar algún diente empujado por un adjetivo fuerte.

En la vida hay que irse despidiendo poco a poco de todo.

La conferencia a la larga es una esclavitud y en tiempos de preocupaciones prácticas es inútil su poesía pues todos están pensando "en otra cosa". Siempre las conferencias de mi estilo eran una predicación de romanticismo, pero ya es inútil esa especulación del alma y el lanzarse al espacio de los trapecios volantes dando saltos mortales con la incógnita de si se podrá asirse de ellos. Para probar que no se es cobarde hay que ejercer la conferencia hablada, durante algunos años, pero el continuar por ese camino es muy expuesto y más si se es sobretodo un escritor y se le puede ir por la boca al aliento que necesita para las fijaciones escritas.

Yo soy más que un orador un decidor escritural, un roedor de silencios y cuando volvía de una conferencia me encontraba con que habían volado todos los papeles de mi mesa y por la demora había perdido un par de las colaboraciones fijas que tenía.

¡Qué difícil reconstruir de nuevo la discreción del escritor! Semanas y semanas. Ya sé yo que despedirse de las conferencias en América y sobre todo en Buenos Aires es un gran sacrificio y más ahora que ha subido su precio en la Bolsa, pero cuando el torero se corta la coleta no es que esté vencido sino que se adelanta a poderlo estar y teme que se acabe su buena suerte y además que quiere tener unos años de cortijo y tranquilidad.

Las cosas se han puesto de tal modo que el escritor tiene que quedarse solo y ponerse a dictar testamento –cincuenta mil folios– como un maniaco testamentario.

La última conferencia solemne que he dado, ha sido la que di en 1949 en el Ateneo de Madrid y que valió mucho dinero pues sólo por movilizarme a mí y a Luisita hubo que pagarse dos pasajes de ida y vuelta, una estadía en el Ritz y cinco mil pesetas. Yo bajo el dosel, baldaquín o palio de la docta casa hice un esfuerzo de dos horas y media hablando de "La magia de la Literatura", y usé un difícil truco final que llevaba preparado desde Buenos Aires, un torso de maniquí de cartón vestido y encorbatado lo mismo que iba yo con dos huecos para sacar los brazos y sin cabeza y que en el momento final me puse sobre los hombros quedando descabezado, mientras enarbolaba un bok que intentaba imitar un cráneo con asa y en esa actitud definí lo que es el escritor "un mártir que ofrece a los demás la embriaguez de sus invenciones, pero que cuando busca su boca para beber él también no la encuentra porque la copa que ofreció a los demás era su propio cráneo".

Tuvo éxito ese transformismo epilodal, ese buscar en el aire con el copón del cráneo mi propia avidez descabezada, pero al día siguiente el granuja de siempre en la gacitilla de la conferencia dijo que me vestí de un cuerpo sin cabeza, intentando beber *con una calabaza* "con lo cual di la definición del escritor" (!).

Además puesto a renegar de la conferencia, yo daría un consejo de abstención a los conferenciantes con mujer atractiva, pues aunque parezca inaudita tanta vileza, hay quienes aprovechan ese momento del oficiar fervoroso e iluminado del orador para trovar a su mujer.

El espíritu creador del "escritor" debe sacrificarlo todo en honor de una mayor pureza en el trabajo, defendiendo esa intimidad independiente que es su gran tesoro, ese tesoro que no guarda para sí egoístamente sino que prodiga a los ilusionados y a los desconsolados del mundo.

No le conviene estar en medio de las acechanzas por muy triunfante que resulte y más en esas condiciones de tembloroso y desangrado caballero del alma herida que queda cuando da una conferencia confesional y pródiga de estilo entrañable.

El mundo no compadece bastante esa condición trémula del conferenciante conmovedor, no la valoriza como debe.

Recuerdo a este propósito un director de Banco que al presentarle un cheque de una conocida casa Editorial acompañado de mis documentos, me dijo: "No puedo pagárselo sin más garantías aunque me consta quién es Ud., porque le he oído algunas conferencias".

Esas duras experiencias de mi vida de conferenciante unidas a mi estado de espíritu anti-conferencial me han acabado por decidir no disertar más en público.

¡Ah y se me olvidaba! Mi mujer a cada conferencia mía que se anunciaba quería comprarse un sombrero nuevo y esa era la ruina.

Los Reyes Magos, el Padre Noel, los camellos y los platos voladores⁷

No son bromas las cosas serias de la vida.

La grandeza de los Reyes Magos es magnificante y verdadera. No depende de nosotros sino de la Revelación de las Escrituras, de la lógica de la historia de la Redención.

Nada más cierto en la memoria de la vida que la visión de los Reyes sobre el horizonte, cabalgando sobre el filo de su cerviz. La mayor lógica del espíritu y su pensamiento profundo y ancestral es la del suceder de lo bíblico y de la Historia Sagrada.

Se prueban todas las cosas a su respecto por una intuición que no deja lugar a dudas, sobre otras razones porque la duda lleva solo al abismo de la germinación material que de ningún modo es un programa para el alma.

Los Reyes Magos son la corroboración de lo Universal, la trayectoria que une las realezas lejanas y esplendentes el acontecimiento magno que sucede en las ruinas de un establo.

La atracción magnética del acontecimiento en su sencillez, en su complicidad de los caminos del cielo con los caminos de la tierra, muestra sobre todo que el acontecimiento es divino.

Por eso los niños no dudan, y no se diga que es porque les ciega la ambición de regalos, que tendrían otras ocasiones en su vida –su cumpleaños, el de sus padres– para ese insomnio y sin embargo no lo tienen. La comprobación del milagroso nacimiento sin perjuicio de la suficiente fe que provoca la Anunciación hecha a María, está en la caravana de los Reyes guiados por una estrella con cola de cometa, la estrella vestida de novia porque solemniza las bodas del cielo con la tierra. Los Reyes Magos son los sostenedores de la leyenda de los regalos a los niños, puesto que fue fácil a la imaginación suponer esa condescendencia del mundo soñado, viendo a las regias personas en la vacación de traer sus ricos presentes al Niño Dios que nació hace veinte siglos y medio, trayendo juguetes a los niños de todos los hogares.

⁷ "Los Reyes Magos, el Padre Noel, los camellos y los platos voladores", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 110, Navidad de 1954, p. 36-37.

Por eso la intromisión del Padre Noel, no tiene buenos principios, pues es un viejo civil, es el Tiempo y el aniversario del año que se va y se retrasa unos días para regalar a los niños.

A los misteriosos Reyes Magos que supusieron el magnetismo del hijo de Dios moviendo a los más ricos magnates, les sustituye el abuelete, el magno gnomo mágico, el viejo portero de los bazares del mundo, el criado de Palacio que se somete a disfrazarse de Tiempo para estimular la fantasía de los que él llama servilmente “niños”.

A los pudientes que habían ido haciendo la transferencia de sus deberes de ofrenda y caridad aprovechando la figura de los Reyes Magos, les fue menos complicado, menos suscitador de los problemas del alma y del más allá, suponiendo ese uniformado mercenario.

Desde luego los camellos de los Reyes Magos resultaban anticuados, desgarrados, siempre con piel un poco apolillada, retardando las distancias, pasando el desierto sedientos y proyectándose doble en el espejismo natural de las arenas, que los copia como si fuesen lagunillas. Los camellos no podían trasladar ni imaginariamente tantos juguetes como necesita el mundo superpoblado.

Era penoso el esfuerzo de la caravana como un grupo de jibosos baúles viejos, de andar desquiciado, como yendo a llegar después del 6 de enero siempre. Pero lo inmortal, lo sobrenatural, siempre tiene medios nuevos de permanecer en perpetua y renovada actualidad. Podría haber sustituido los camellos por automóviles aerodinámicos, pero la grandeza de la imagen hubiera padecido. Lo providencial sabe mucho, lo sabe todo – y los platos voladores tenían que ser el vehículo ideal para la llegada de los Reyes Magos en el 1955. Los platos voladores con su plataforma giratoria eran dignos del vuelo de lo misterioso y celestial. Ya en los ensayos del plato volador había un deseo de asomarse el más allá al mundo pintoresco de aquí abajo.

El turismo celeste, este extraño turismo de otros mundos con interés por la Tierra, se debe precisamente a que en la Tierra nació el Redentor y en la Tierra se verificó su martirio redimiendo gracias a ese sacrificio a todas las criaturas de todos los mundos habitados.

Ese deseo de ver el suelo consagrado de la Tierra hace que todos los primates planetarios quieran ver, el solio de la crucifixión, el camino del Calvario y esa es la base del turismo plato-volador.

En esas ruedas luminosas –ruedas del cielo–, caben además todos los juguetes imaginables y su velocidad hace que puedan llegar en punto a la medianoche en cuantos tejados quieran.

Cambiamos los elementos del símbolo y ese no estudiado, ni cazado aparato, el plato volador, que además tiene en sí una cosa de juguete inmenso, puede aparecer en la noche de nuestros sueños, como vehículo y como estrella con la cabellera rafagante.

Hay que creer en lo invisible. Yo solo una vez he tenido contacto con lo sobrenatural y lo sobrenatural visible no me ha tenido a mí solo como testigo sino a un observador de nota como Don José Ortega y Gasset, que no me desmentirá cuando lea esta evocación. Nos paseábamos a la vera del Manzanares los dos solos, por el paso que bordea el cauce del río y que ni los árboles distractores tiene cerca y a esa luz meridiana de las dos de la tarde después de almorzar *sobriamente* en un merendero de las proximidades vimos bajo la luz esplendente y cruzando el cielo azulísimo de la tarde, un extraño aparato –entre jardinera del cielo y plato volador– en que alegres personajes –hombres y mujeres– se asomaban sobre nosotros. Fue-

ron unos instantes de deslumbramiento inaudito y sin alejarse mucho desapareció la carroza velivolante. Ortega me miró y yo le miré a Ortega y repetimos al mismo tiempo un "¡ha visto!" que dejó evidenciada la experiencia de lo inverosímil que más que ningún otro vínculo, nos unió de un modo incontrovertible al ver aquel mirador volante con gente gesticulante y jovial, visión vista y no vista por lo rápido que fue pero que nunca podremos olvidar.

La oración⁸

En la oración la elocuencia se arreda y la retórica es un candil sin aceite. Caen sobre nosotros como pesadas piedras las palabras que se exceden y si tenemos conciencia nos abrumba haberlas dicho. • La oración no por ese temor debe ser pàrvula y simplista, sino que tiene que ser inefable. Si hay oraciones sencillas también podría haberlas surrealistas pues Dios es la surrealidad suprema, ya que representa lo sobrenatural. • Anonadados ante Dios en esa audiencia voluntaria que abre la oración, queriendo decirlo todo, no decimos apenas nada. • Cuanto más se domina la palabra más se ora en azul que es abarcando la extensión del cielo, pensar en Dios, pues pensar es orar. • En la oración hay algo que nos guía de la mano, que nos apunta lo que hemos de decir, ejerciendo ese derecho que no es precisamente de petición sino de adoración. • Nada en la oración debe pedir que Dios modifique todo el orden del azar que gobierna al mundo y tampoco debe ser un exceso de cortesanía, pues en la oración no debe haber engatuzamiento, sino fervor. • Tampoco se le deben dirigir a Dios interrogantes ni hacerle la descripción de lo que sabe muy bien. • La oración es la única expresión que no admite previa censura y es la correspondencia inviolable que puede utilizar tanto el hombre incomunicado en la cárcel, como el hombre libre en el jardín. • Es el gran respiro, el cloroformo ideal, el salir del fondo del mar en que estábamos inmersos. • No admite la mentira, pues estando Dios presente en todo, solo así se logrará la ulterior justicia. • La oración es un grito de auxilio asomándose al umbral de la muerte, como en despedida que puede tener en cuenta el destino y hacerla efectiva, asegurando nuestro indulto. • La mirada de la oración se abre hacia Dios como un embudo, de nacimiento estrecho, pero de cono abierto como la inmensidad. • Frente a todo lo que en la naturaleza es incienso de oración hacia Dios, desde el pájaro en la flor, hasta el silencio, la palabra del hombre tiene que esmerarse y ser el borrador de su oración mejor, pues la última oración no está escrita como no está escrita la última poesía. • El monólogo de la oración es muy difícil y solo él puede provocar el milagro. De Dios no se debe esperar palabra de contestación sino, a lo más, aspirar a que oiga las que le dirigimos, al sentirnos perdidos en el desierto terrenal. Si somos modestos y desinteresados no aspiraremos más que a la caridad eterna, la única envidiable, estar en sitio perfecto por los siglos de los siglos. Nunca debemos poner demasiada atención en las cosas del bajo mundo, pues debemos ser espectadores de lo que sucederá en el cielo que nos tiene prometido. No podemos creer que escatime sus premios por los deslices tontos del hombre y por su aturdimiento natal. Amenguan su grandeza las disculpas en que entran los que rezan. • A su grandeza ge-

⁸ "La oración", *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 117, Navidad de 1956, p. 58-59.

nial corresponde una vaguedad inmensa que no vuelva cicatera y mezquina la confesión privada de la oración, bajo el signo del asombro siempre. La oración que quiere definir a Dios está equivocada porque Él es lo inconcebible. • Más vale una magna confusión al dirigirnos a Él que andar con precisiones que le ofendan. • La oración es un ¡ay! del alma, lleno de esperanza indescriptible e imprevisible. Una mirada al cielo llena de ceguera, presintiendo ver lo que no se ve. Ni una palabra de más en la oración pues fuera de la suspensión que significa, sobra lo que se diga. • Estamos convencidos de su significación, mucho más allá de cómo podríamos expresarlo y por eso obra como la absorción de la palabra cuando intentamos decir algo. • Y ahora después de este prólogo de la oración, mi plegaria de fin de año: “Altísimo y divino creador, Deidad eterna, Dios mismísimo –mejor–, *Dios de quien soy*, acepta nuestras oraciones puesto que principalmente nos diste la palabra –hija del verbo– para responder algún día ante nuestro Tribunal y para que os pudiésemos dirigir esas cartas habladas que son las plegarias. • Solo el que tenga fe en que sois el Supremo Esperador podrá subir a vuestros espacios infinitos y luminosos, dejando abandonados con espacios oscuros. Superador de la idea de la vida y de la idea de la muerte de Ti esperamos la llave de la puerta de la inmortalidad. • Dios, que estás en los sobre-cielos, ya sabemos que sería un lucro excesivo el obtener un puesto en la gloria con unas cuantas palabras rogatorias, pero no basta dirigiros un suspiro, sino que hay que rodearlo de palabras. • Padre de mi alma –porque si un hombre pudo ser el padre de mi cuerpo, solo vos me concebisteis el alma– acepta la visión orante ya que gracias a la oración tenemos escala de escape, la única salida en el gran desengaño del mundo. AMÉN.”



Ramón y Carmen Valdés

Anónimo, Reproducción del Retrato de Ramón Gómez de la Serna realizado por Ramón Subirats, copia de época, gelatina de plata, 210 x 150mm. Fondo Ramón Gómez de la Serna, Archivo Carmen Valdés

Ramón y Carmen Valdés

*Las cartas son escribirse lo que no se sabe
que va a ser.*

Ramón Gómez de la Serna¹

La correspondencia

La escritura epistolar se caracteriza por su apariencia de espontaneidad y descuido. La dinámica de lo improvisado, lo fragmentario, lo inconcluso, constituye una de sus riquezas. Con una suerte de paradoja, José-Carlos Mainer la llama *retórica de lo espontáneo*.² En tal sentido, las cartas de Ramón Gómez de la Serna llevan hasta límites extremos esa retórica, que también es propia de su labor literaria. La espontaneidad del género se halla en tensión con las fórmulas protocolares, como puede verse en los vocativos reiterados y algo excesivos con que Ramón se refiere a sus corresponsales (“Mi querida y gran Carmencita”, “queda su muy devoto”, “el Señorísimo Señor Don Pepe”). A la vez las cartas son un escribirse, dice Gómez de la Serna; es decir, ayudan a delinear la figura del propio emisor, que se ofrece a la mirada de los otros. En este aspecto, particularmente exhibicionista es la curiosa papelería que Ramón emplea a lo largo de los años, en general de color amarillo, con tintas y membretes llamativos.

Las cartas a Carmen Valdés, subdirectora de *Saber Vivir*, no abundan en revelaciones íntimas, pero permiten apreciar algunas de las obsesiones del Gómez de la Serna periodista. El cuidado por las ilustraciones demuestra que el escritor era consciente de los contextos de recepción de su obra. El frenético ritmo de trabajo no excluye la preocupación por erratas y copias defectuosas. Se advierte, asimismo, que Ramón debe batirse cotidianamente por el dinero: discute precios, contratos, pagos, recibos; ofrece trabajos de su esposa; solicita atención crítica para sus libros; propone nuevas ediciones. Pero hay que observar que Gómez de la Serna no es un corresponsal ocupado sólo en asuntos comerciales, pues el intercambio epistolar no cesa con el cierre de la revista en 1956, sino que la amistad y el afecto continúan hasta la muerte del escritor, pese a la vejez y a la enfermedad: “Lo que ha llegado a ser más difícil para mí es escribir una carta”, confiesa en 1961.

El Archivo Carmen Valdés contiene exactamente 100 documentos epistolares de Gómez de la Serna, sin numerar:

- 96 piezas dirigidas a Carmen Valdés: 93 cartas, 2 tarjetas, 1 postal;
- 2 cartas a José Eyzaguirre, director de la revista, mencionado aquí también con su seudónimo como autor de recetas de cocina, don PP, o don Pepe;

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo* (1956), en *Obras completas*, tomo XIV, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003, p. 691.

² “El texto se estructura [...] al hilo de una retórica de lo espontáneo, jugando con su desorden, pasando infatigablemente del detalle arbitrario a la reflexión general, del histrionismo a la sinceridad”, José Carlos Mainer, “Trabajando sobre cartas (desde el proyecto Epístola)”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 2ª época, n. 52, diciembre de 2003, p. 9.

- 1 postal a Carmen Valdés y José Eyzaguirre en conjunto;
- 1 carta a "María Luisa". Con toda probabilidad se trata de María Luisa Bombal, escritora chilena (1910-1980), que vivió algunos años en Buenos Aires y colaboró en los primeros números de *Saber Vivir*. Amiga de Oliverio Girondo y Norah Lange, parece haber servido de contacto entre la revista y Gómez de la Serna.

En el archivo hay, asimismo, sesenta sobres sueltos, más de la mitad sin fechar, cuatro pequeñas tarjetas de visita con saludos y felicitaciones, un retrato del escritor dedicado a Carmen Valdés, 44 recibos por honorarios de sus colaboraciones, y cinco cartas de Luisa Sofovich, esposa del escritor, a Carmen Valdés.

Todas las misivas son manuscritas e inéditas. Todas constan de una sola página, excepto una, de dos páginas, la que aquí tiene el número 14, de fines de julio de 1943.

La papelería lleva dos tipos de membretes. El primero, "*Ramón Gómez de la Serna / Buenos Aires / Victoria 1970 / Tel. 47-4775*", es usado en general hasta 1947 cuando la calle cambia de nombre; corresponde aquí a las cartas 1 a 30 y 32. Luego aparece el membrete: "*Ramón Gómez de la Serna / Buenos Aires / Hipólito Yrigoyen (antes Victoria) 1974 / Tel. 47-4775*" (carta 31), y la curiosa variación "*RAMÓN / Gómez de la Serna / Hipólito Yrigoyen 1974 - 6° piso LI / Tel. 47-4775 (Después de las 3 de la tarde.) / Buenos Aires*" (aquí 36 y 37), que revela las costumbres nocturnas de trabajo del escritor. No tienen membrete las piezas 33, 34 y 35.

Muchas cartas, según costumbre de Gómez de la Serna, no llevan fecha, y en el archivo no se transmitieron en orden. Hemos logrado datar con cierta aproximación la mayoría de ellas. Para no sobrecargar las escuetas notas al epistolario, se ha resuelto no indicar en cada carta los motivos que llevaron a fecharla de ese modo. Baste con decir, en general, que seguimos diversos indicios: Carmen Valdés guardaba en carpetas clasificadas por años una parte importante de su correspondencia; allí se encuentran algunas de las cartas de Ramón. En los otros casos, nos hemos valido del matasellos de los sobres; el membrete de los papeles; las fechas de los recibos y las permanentes referencias a libros, a números de la revista y al envío de artículos. Dos fechas recurrentes para el envío de saludos y felicitaciones son el "santo de Carmencita" (16 de julio) y el de Ramón (31 de agosto).

En el presente volumen se ha decidido reproducir por su interés algo más de un tercio del epistolario Gómez de la Serna - Carmen Valdés, en total unas treinta y siete cartas, incluyendo la primera y la última que se conservan (1940-1961).

Las hemos numerado correlativamente y transcribimos según los siguientes criterios de edición: las fechas de las cartas, en lo posible, se escriben completas, se unifican y se sitúan en el ángulo superior derecho; si las cartas no llevan fecha, se la consigna entre corchetes. Las erratas evidentes son corregidas; la ortografía se regulariza según el uso actual; se despliegan las abreviaturas unívocas (*Ud., Sr., n.º, Bs.As.*), pero no las fórmulas de despedida como q.s.p.b.; se regularizan las comillas, los signos de admiración e interrogación, los títulos de revistas y libros. Respetamos el peculiar uso de mayúsculas de Ramón, así como el "laísmo", característico de su lenguaje de la intimidad.

Páginas del diario de Carmen Valdés

El diario íntimo comparte algunas de los rasgos del género epistolar; no sólo la espontaneidad y la fragmentariedad, sino también su decidida orientación hacia el presente. En contraste con las memorias y la autobiografía, el diario suele carecer de distancia con respecto a las experiencias anotadas en él, y es fuertemente condicionado por la sucesión cronológica.

Los diarios de Carmen Valdés se construyen sobre ese apremio de lo cotidiano. Durante años la subdirectora de *Saber Vivir* atestigua en sus páginas las vicisitudes de la revista, manifiesta sus opiniones políticas, confiesa los más hondos secretos sentimentales y familiares. Es un material eminentemente privado, no destinado en su origen a la publicación. En su archivo se encuentran numerosos cuadernos y libretas, muchos de ellos con añadidos, recortes y comentarios de la propia Carmen Valdés en fechas posteriores.

De allí extraemos algunos pasajes referidos a Gómez de la Serna, que provienen de tres cuadernos, fechados y titulados por la autora:

- Del cuaderno *Junio 1947 a Agosto 1948*, tomamos el pasaje "20 de junio de 1947".
- Del cuaderno *Dic 48 - Mar 49*, los pasajes "13 de diciembre de 1948", "16 de diciembre de 1948", "3 de enero de 1949" y "5 de enero de 1949".
- Del cuaderno *Abril a Julio 1949*, el pasaje sin fechar, de julio de 1949.

Los transcribimos con los mismos criterios de edición empleados en la correspondencia.

Gracias a estas páginas del diario tenemos un testimonio directo e inmediato del efecto que para bien y para mal Ramón causaba en sus contemporáneos. Por un lado, la enumeración minuciosa y admirada de su estudio que registra Carmen Valdés no difiere en lo sustancial de la que se lee en la *Automoribundia*. Por otro, entrevemos la cara oculta de Ramón, "lo que realmente no dijo" en su autobiografía. Ejemplar en tal sentido es el encuentro consignado en diciembre de 1948. Gómez de la Serna se quejaba con frecuencia de tener que asistir a cenas no deseadas, por la hipocresía y la pérdida de tiempo. Así, por ejemplo, en *Cartas a mí mismo*:

He vuelto de una cena más desengañado que nunca.

Se va atrofiando en las gentes el sentido explícito de la sinceridad. No quieren sinceridad pura ni en la hermética habitación íntima.

Tú sabes que yo lo único que conservo y para lo único que vivo es para tener en activo la sinceridad independiente de toda política o de toda consigna y que me cuesta un bárbaro esfuerzo defenderla de toda promiscuidad y de toda compañía anulatoria.³

Quienes estén acostumbrados a esta versión oficial, sostenida por el propio escritor y repetida por sus biógrafos, sin duda se sorprenderán al leer en el diario de Carmen Valdés un versión sustancialmente diferente acerca del papel desempeñado por Ramón en sus compromisos sociales. Queda de manifiesto, asimismo, que su adhesión al peronismo es la causa principal del aislamiento de sus últimos años.

³ Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo* (1956), en *Obras completas*, op. cit., tomo XIV, p. 695.

Ramón Gómez de la Serna: correspondencia activa

➤ Destinatario: María Luisa Bombal

1.

[Buenos Aires, febrero de 1940]

Mi querida y gran María Luisa:

adjunto el artículo "gastronómico" cuyo encargo agradezco tanto a los fundadores de la nueva revista.¹

Como una curiosidad más que como un compromiso le remito ese aviso de mi conferencia del día 28.

Deseando verla y con muchos recuerdos de Luisita es un devoto admirador y amigo

RAMÓN

Como es un poco complicado el artículo les rogaría me envíen pruebas.

Mi sistema es que las dejen en la portería a las 2 de la tarde y vuelvan a recogerlas en la portería a las 4 de la tarde.

➤ Destinatario: Carmen Valdés

2.

Buenos Aires, 6 de marzo de 1940

Señorita C. Valdés Manso

Mi distinguida amiga:

tengo el gusto de remitirle la copia ya enmendada y puesta para la imprenta.

Muy agradecido a sus atenciones le ruego haga presente a los fundadores de la Revista mi reconocimiento.

Queda de usted afectísimo buen amigo q.s.p.b.

RAMÓN Gómez de la Serna

Muchos saludos de mi mujer.

3.

[Buenos Aires, febrero de 1941]

Señorita Carmen Valdés

Mi querida y gran amiga: adjunto el artículo largo –si es necesario le añadiré más–, con numerosas ilustraciones para que ustedes compongan cuatro páginas curiosas. (Le ruego no me pierda ni las que dé al grabador ni las que desistan de dar pues han de servir de nuevo para un futuro libro.)²

¹ Ramón Gómez de la Serna, "Un gran cenador", *Saber Vivir*, n. 1, agosto de 1940, p. 6-7.

² Ramón Gómez de la Serna, "Los cafés y el Café de Pombo", *Saber Vivir*, n. 8, marzo de 1941, p. 31-36, luego recogido en *Pombo: biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Buenos Aires, Juventud, 1941.

Como es un artículo de los que yo llamo *barrocos* repásenlo por si hay algo que sea inconveniente y señálenlo para yo lo suprima.

Para el número de Semana Santa van unas láminas del Greco y yo titularé mi artículo "El Gólgota de Toledo".³

Con muchos recuerdos al señor Eyzaguirre y demás amigos queridos de la Revista reciba usted devotos saludos de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

4.

[Buenos Aires, 21 de febrero de 1942]

Mi querida y gran Carmencita:

adjunto el recibo de los últimos honorarios. Muchas gracias.

Para que mi próximo artículo sobre Poe tenga más relieve ilustrativo podría un artista moderno –¿Caribé?– hacer algo sobre Poe y el cuervo para lo cual le remito el poema maravilloso que puede servirle de inspiración. Así con las fotos que yo le envío se podrían hacer unas planas interesantes.⁴

Otra vez mi enhorabuena –nuestra enhorabuena– por el último número arlequinesco y diversificado.⁵

Con muchos recuerdos a nuestro incommensurable director señor Eyzaguirre, reciba usted los devotos saludos y la simpatía íntegra de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita que espera ver su "Amparo Apsir" con las más modernistas ilustraciones.⁶

5.

La Plata, 19 de marzo de 1942.

Mi querida y gran Carmencita: ya ve qué bien se resuelven las cosas entre las dos grandes ciudades.

Aquí nos va muy bien y estamos acaparando aire y paisaje para todo el invierno.

Las pruebas van muy corregidas y pienso qué hubiera pasado si no las veo pues el cuervo de Poe decía en vez de «¡Nunca jamás!»: «¡¡América, jamás!!»

³ Ramón Gómez de la Serna, "El Gólgota de Toledo", *Saber Vivir*, n. 9, abril de 1941, p. 22-27.

⁴ Ramón Gómez de la Serna, "Poe el genio de América, Por la poesía hacia el amor" (1ª parte), *Saber Vivir*, n. 19, febrero de 1942, p. 34-37, y "Poe el genio de América, Por el amor hacia la muerte" (2ª parte), *Saber Vivir*, n. 20, marzo de 1942, p. 38-41.

⁵ Ramón se refiere al especial de Navidad de *Saber Vivir*, n. 17, diciembre de 1941. Allí el escritor publicó su relato "Esta noche en Rusia, Cuento de Navidad", p. 20-21.

⁶ Luisa Sofovich, "Amparo Apsir", *Saber Vivir*, n. 22, mayo de 1942, p. 40-41.

Con muchos recuerdos a nuestro imponderable Señor Eyzaguirre y demás compañeros reciba usted los saludos afectuosos de su devoto

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

6.

[Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1942]

Mi gran Carmencita:

adjunto el artículo y mis ilustraciones.⁷

La copia la necesito pero como me voy a La Plata unos días le agradeceré me la remita allí certificada con la condición de *expres* y yo se la remitiré en la misma forma con lo cual gastaremos menos tiempo en ultimar el trámite que cuando me lo envía a Victoria.

Mis señas hasta el día 25 serán

Savoy Hotel

Plaza San Martín

La Plata

No deje de enviarme la copia y verá cómo todo será rápido.

Hasta la vuelta y con muchos recuerdos queda su devoto

RAMÓN Gómez de la Serna.

La Plata, no Mar del Plata.

7.

[Buenos Aires, ca. 1941-1942]

Querida y gran Carmencita: es inadmisibile la copia a máquina y lo que encima ha hecho la imprenta. ¡Yo me tendría que suicidar si saliese el artículo tal cual vino!

¡Que tengan más responsabilidad con lo copiado puesto que va [a] ir a la publicidad! ¡Y esa imprenta!

Que no dejen de corregirlo bien.

Siempre su muy devoto

RAMÓN

Muchos recuerdos al señor Eyzaguirre.

8.

[Buenos Aires, ca. 1941-1942]

Mi querida y gran Carmencita:

como verá –aunque estaba bien copiado– hubiera sido imposible que hubiese salido ese artículo sin mis correcciones.

Sólo la copia del autor –y más si es un poco difícil como yo– es la que tiene que ir a la imprenta.

Si esto saliese como estaba tendría que presentar mi dimisión como escritor.

⁷ Ramón Gómez de la Serna, "Alcance de las chimeneas", *Saber Vivir*, n. 29, diciembre de 1942, p. 40-43, con "Dibujos del mismo escritor".

Cuide que en la imprenta me hagan caso en todas las correcciones –hasta había un cambio cronológico de cuartillas– y mucho se lo agradecerá su devoto amigo

RAMÓN

Va un interesante artículo de Luisita que le envía muchos recuerdos.

9.

[Buenos Aires, ca. 1941-1942]

Mi querida y gran Carmencita: muy agradecidos a su precioso presente y si sé que pensaba usted venir, la hubiéramos esperado vestidos de etiqueta aun con el calor que hacía.

Uno de los días próximos vamos a ir a saludarla a *Saber Vivir*.

Muy bien y elevado el artículo sobre la mujer.

El número muy interesante y selecto, rico en colores y originalidades.

Con muchos saludos y felicitaciones a nuestro prócer director, reciba usted mucha simpatía y devoción de

RAMÓN y Luisita.

10.

Buenos Aires, 20 de mayo [de 1943]

Mi querida y gran Carmencita: muy bien ese número extraordinario que ha despertado la admiración de todos.

Por lo menos remítame dos ejemplares ya que va mi cuervo en su jaula de papel ilustración.⁸

Le estoy preparando un estudio sobre *Martini*, pintor italiano de tipo extraño.⁹

¿Cuándo firmamos y reglamos el primer libro que llega de la calle a la flamante editorial?

Con muchos recuerdos al señor Eyzaguirre reciba la devota amistad de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

El otro día –me di cuenta ayer– remití a casa del señor Eyzaguirre la carta anterior dirigida a usted. A las seis o siete de la mañana trabuco las señas.

11.

[Buenos Aires, 2 de junio de 1943]

Mi querida y gran Carmencita: adjunto el artículo que se basa en todas esas ilustraciones y al que no he dado mucha extensión para que puedan ir rumbosamente todas.¹⁰

Ahora espero ese feliz día en que firmaré el contrato de *El Circo*.¹¹

⁸ Ramón Gómez de la Serna, "El cuervo de Poe", *Saber Vivir*, n. 33, abril de 1943, p. 36-37.

⁹ Ramón Gómez de la Serna, "El espíritu de lo precursor", *Saber Vivir*, n. 35, junio de 1943, p. 18-21.

¹⁰ Ramón Gómez de la Serna, "El espíritu de lo precursor", *Saber Vivir*, n. 35, junio de 1943, p. 18-21.

¹¹ Comienza aquí a tratarse la posibilidad de que *Saber Vivir*, como editorial, publique una reedición de *El Circo* (1917, 1924) de Ramón Gómez de la Serna. Pese a las negociaciones de varios meses, el proyecto no llegará a verse realizado, pues entretanto, sin el consentimiento de Ramón, su hermano Julio publica en España otra reedición del mismo libro.

Con muchos recuerdos al Sr. Eyzaguirre ya sabe cuán devoto suyo es

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

El pago es por "El Cuervo de Edgar Poe".

12.

[Buenos Aires, junio de 1943]

Mi gran Carmencita: adjunto el contrato modelo de Espasa-Calpe. En él se trata de un libro de la colección Austral que vale solo 1,50.¹²

No obstante el adelanto que supuse de 400 puede ser una cosa aproximativa y el número de ejemplares puede ser el que ustedes quieran. En definitiva estaré conforme con lo que decida nuestro director. Firmaré sin alterarlo el contrato.

Van a ser ustedes editores y el editor tiene que ser rápido y expeditivo.

Ténganme el contrato preparado el día que me citen y yo me llevaré el tomo único que hay en Buenos Aires de *El Circo* para añadirle en dos días *todo* lo mucho que le falta. Llevaré también mis ilustraciones almacenadas.

Lo que tienen que preguntar es a dónde hay que llevar el contrato que me parece que tiene un plazo de dos días para inscribirlo. Con eso ya marchará el primer contrato oficial de la flamante editorial.

Con muchos recuerdos al señor Eyzaguirre queda su muy devoto

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

13.

[Buenos Aires, junio de 1943]

Mi querida y gran Carmencita: adjuntos los recibos formalizados.

¿Cuándo firmamos el contrato de *El Circo*? El caso es que esté el original en la imprenta y el fotograbador vaya haciendo los originales.

Envíeme el libro, el único ejemplar que existe ya de *El Circo*, para que yo le prepare los añadidos y lo deje apto para ser compuesto inmediatamente.

Ya resolvimos lo de los ejemplares y todo.

¿Y el libro de cocina de nuestro Excelentísimo Director?¹³ Hay que lograr la firmeza de una gran editorial pero para eso hay que *sacar* muchos libros.

Siempre su muy devoto

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

14.

¹² Los libros de Ramón aparecidos por esos años en la editorial Espasa Calpe Argentina, de Buenos Aires, son *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1942) y *Greguerías* (1943).

¹³ José Eyzaguirre, *El libro del buen comer: secretos de cocina revelados por P.P.* Buenos Aires, Saber Vivir, 1943. Es uno de los pocos libros publicados por la editorial vinculada a la revista.

[La Plata, fines de julio de 1943]

Querida y gran Carmencita: no se me pasó el día de su santo pero ni felicitarla pude de mal que estaba.

Nos vinimos aquí en última instancia de vida o muerte y parece que ya hoy estoy mejor y por eso la felicito y la escribo.

La mala gripe se había agarrado a mí como nunca pero este modesto cambio de aires me ha salvado.

Aquí estamos metidos en una habitación de hotel y saliendo al parque Zoológico que es siempre un pedazo de paraíso.

Para el próximo número no voy a poder enviar nada.

¿Y mi *Circo*?

Espero aquí noticias tuyas, y un par de chequecitos, y tenga presente que sólo por haber estado entre la vida y la muerte dejamos pasar la felicitación.

Con muchos recuerdos de Luisita reciba cariñosos saludos de su muy devoto

RAMÓN

Muchos recuerdos a nuestro querido director señor Eyzaguirre.

[Añadido parte superior:] Bastan estas señas: La Plata, Hotel Savoy.

15.

[Buenos Aires, agosto de 1943]

Mi gran Carmencita: no he podido hoy. Será mañana lo de Neruda.¹⁴

Para quince minutos, son 16 cuartillas mías.

Si es necesario suprimir, suprime lo que quiera.

No me pierda las cuartillas pues quiero publicarlas en *El Comercio* del Perú.

Muchos recuerdos y devoción de

RAMÓN

16.

[Buenos Aires, septiembre de 1943]

Mi querida y gran Carmencita: inoche inolvidable la otra noche!

Qué bella es la vida

después de cenar,

después de cenar...¹⁵

Estoy preparando el artículo sobre Solana.¹⁶

Añado y preparo mi mejor libro *EL CIRCO*.

¹⁴ Ramón Gómez de la Serna, "Neruda, grandísimo poeta", *Saber Vivir*, n. 37, agosto-septiembre de 1943, p. 44-46.

¹⁵ Los versos citados corresponden a la zarzuela *Bohemios* de Amadeo Vives, reproducidos en la silueta sobre el músico incluida en *Nuevos retratos contemporáneos* (Buenos Aires, Sudamericana, 1945) y en el capítulo LXXXVII de la *Automoribundia*. (Buenos Aires, Sudamericana, 1948), como símbolo del "irredentismo bohemio" y recurso para no volver a ser invitado a cenas no deseadas.

¹⁶ Ramón Gómez de la Serna, "Más claves de Solana", *Saber Vivir*, n. 38, octubre de 1943, p. 38-40.

Con muchos recuerdos a nuestro querido director reciba usted las devociones de

RAMÓN

Recuerdos de Luisita.

17.

[Buenos Aires, octubre de 1943]

Mi querida y gran Carmencita: adjunto el artículo de Solana. Den muchos grabados pues yo le añadiría texto si se necesita.

No me olvide el envío de la copia a máquina.

También tengo el gusto de remitirla un artículo de Luisita.

Con muchos recuerdos a nuestro magnífico director, reciba usted la devoción de

RAMÓN

¿Cuándo deciden lo de *El Circo*?

18.

[Buenos Aires, 24 de diciembre de 1943]

Mi querida y gran Carmencita: la vengo girando felicitaciones hace muchos días pero vayan unas cuantas más con mi gratitud por las exquisitas y aristocráticas botellas de Champagne.

Dígale a nuestro querido e ilustre director esto mismo.

Supongo que en estos días ayudándose de las fiestas y sus alealas, resolverán en junta de accionistas generosos enviar mi *Circo* a la imprenta.

Muchas gracias también por el envío del cheque de 30 pesos por el número 40, aunque he de decirle que no cobré el 39 y quizás se deba el trabacuentas a como se han precipitado uno sobre otro los dos números.¹⁷ Ya sé que usted me arreglará eso sin mayores dificultades.

Muy bien el número almanaque, alegre, admirablemente confeccionado, etc. etc.

Siempre su sincero y devoto

RAMÓN

Muchos recuerdos y cariños de Luisita.

[Añadido en el ángulo superior izquierdo:] Felicitaciones especiales a la inteligente y querida amiga Nelly.¹⁸

19.

[Buenos Aires, enero de 1944]

Mi querida y gran Carmencita: ¿y ese número de *Saber Vivir*?

¹⁷ Ramón Gómez de la Serna, "Circo, Nuevo programa", *Saber Vivir*, n. 39, noviembre de 1943, p. 29-31, "Dibujos del propio escritor", y "Brindis de los dos viudos, Cuento de Nochebuena", *Saber Vivir*, n. 40, diciembre de 1943, p. 24-25, ilustración de Manuel Ángeles Ortiz.

¹⁸ "Nelly" es Nélida Ferrari, amiga íntima de Carmen Valdés, que entre 1941 y 1947 firmaba en *Saber Vivir* las reseñas bibliográficas con el seudónimo de "Juana d'Iturbide".

Como nos vamos a La Plata el martes espero que antes nos envíe el cheque *de los dos* y ejemplares del último número.¹⁹

De paso la agradeceré me devuelva el contrato que la entregué como modelo cuando ¡ay! era una ilusión suya y mía *El Circo*.

Con muchos recuerdos a nuestro querido director y a todos los de esa casa, reciba devotos saludos de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

20.

Buenos Aires, 21 de febrero de 1944.

Mi querida y gran Carmencita:

muchas gracias por el envío del doble cheque.

Adjunto el Pirandello corregido.²⁰ Si pide usted a Delfino²¹ fotos para completar el artículo en el archivo de *La Nación* debe haberlas buenas.

Nos vamos unos días a La Plata pues está visto que no podemos ver el mar, ir más lejos que a una hora de tren.

Con muchos recuerdos al señor Eyzaguirre y a todos los de *Saber Vivir* reciba usted devotos saludos de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

21.

[La Plata, marzo de 1944]

Mi querida y gran Carmencita:

aquí nos tiene usted ya casi al final de nuestro veraneo, repuestos en lo que cabe y hasta negros como si hubiéramos estado en una playa.

El martes próximo –día 7– pasaremos por Buenos Aires para aprontar fondos para cumplir honradamente con nuestro destino de huéspedes y la agradecería que me enviase con los números de *Saber Vivir* esos treinta pesos que entran en mi modesto programa de veraneante.

Puede enviármelos sobre las cuatro de la tarde en moneda nacional a mi portería.

Mucho se lo agradecerá su devoto

RAMÓN

Recuerdos de Luisita. Muchos recuerdos al señor Eyzaguirre.

22.

[Buenos Aires, julio 1944]

Mi gran Carmencita:

¹⁹ *Saber Vivir*, n. 41, enero 1944: Ramón Gómez de la Serna, "Las resurrectas mujeres de Goya", p. 32-34, y Luisa Sofovich, "Recuerdo de una ciudad", p. 26-27.

²⁰ Ramón Gómez de la Serna, "Pirandello, el extraño pez negro", *Saber Vivir*, n. 42, febrero de 1944, p. 24-27.

²¹ Augusto Mario Delfino (1906-1961), escritor uruguayo, colaborador de *La Nación* y *Saber Vivir*.

adjunta la prueba corregida y algunos libros aunque ya nuestra crítica de *Saber Vivir* no se ocupa como antes de mis obras.²²

No me olvide la devolución de grabados como el Rodenbach de Luisita y mis Magdalenas.²³

Siempre su devoto

RAMÓN

Mucho le agradeceré no quite las señales a los libros sobre el circo pues pronto se los pediré.

23.

[Buenos Aires, septiembre de 1944]

Mi querida y gran Carmencita:

Como el teléfono se ha tornado difícil opto por la escritura (y no la extraña la ausencia de la tinta roja pues yo creo en el Progreso y lo adopto en cuanto veo sus productos y escribo ya casi todo con la prodigiosa pluma de invención argentina que ha dulcificado la penosa y nefasta manía de escribir).

Muy agradecido por el envío del doble cheque aunque no saliere mi artículo. No necesitan ustedes hacer eso pues yo me conformo con mi ausencia.

Irá en el próximo y para el otro habrá Circo sobre todo para aprovechar las ilustraciones que me señalaron en sus bellos libros.²⁴

Con muchos recuerdos a nuestro querido director la saluda con devoción y afecto

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

[Añadido en el ángulo superior izquierdo:] Muchas gracias a Nélida por su amable crítica sobre mi libro.

24.

[Buenos Aires, diciembre de 1944]

Mi querida y gran Carmencita:

una cena de amigos me estropeó la noche de anoche para escribir pero esta tarde la voy a preparar un buen "Circo",²⁵

Por lo pronto ahí van las ilustraciones. Las que han quedado señaladas y las pegadas aparte. Se pueden hacer unas alegres páginas navideñas.

²² La última reseña de Juana D'Ilturbide (Nélida Ferrari) sobre una obra de Ramón había sido la referida a *Mi tía Carolina Coronado*, en el n. 32 de *Saber Vivir*, marzo de 1943, p. 63. Tras esta queja del escritor, aparecerá la crítica a *Doña Juana La Loca*, en el n. 47 [septiembre de 1944], p. 37.

²³ Ramón Gómez de la Serna, "Magdalenas, San Franciscos y Calaveras", *Saber Vivir*, n. 45, junio de 1944, p. 52-54. Luisa Sofovich, "El pálido Rodenbach", *Saber Vivir*, n. 44 [mayo 1944], p. 34-35.

²⁴ En el n. 47 de *Saber Vivir*, de septiembre de 1944, Ramón no publicó. El artículo anunciado es "Función pascualina, Nuevo y eterno circo", *Saber Vivir*, n. 49 [diciembre de 1944], p. 32-35.

²⁵ Ramón Gómez de la Serna, "Función pascualina, Nuevo y eterno circo", *Saber Vivir*, n. 49 [diciembre de 1944], p. 32-35.

Luisita la envía unos "Ciervos" con sus correspondientes grabados.²⁶
Con muchos recuerdos a nuestro querido director queda su muy devoto

RAMÓN

Mañana a las tres y media en punto estará su original.

25.

[Buenos Aires, fines de 1945]

Mi querida y gran Carmencita:

llamé hace días a la Revista y la secretaria general del teléfono me dijo que la avisaría y que usted me llamaría.

No quiero a veces insistir por si quieren respirar un número o dos sin mi artículo y por eso la escribo para que conste.

Ya sabe que yo por *Saber Vivir* lo dejo todo.

Ahora la rogaría que me hiciese el favor de enviarme un ejemplar de los números pasados en que se publicaron mis biografías de los Machado, de Regoyos y la de Neruda pues voy a dar otro tomo de *Retratos contemporáneos* y quisiera tener doble ejemplar para no copiar el reverso de esos artículos.²⁷

Con muchos recuerdos a nuestro querido director ya sabe lo devoto que la es

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

26.

[Buenos Aires, enero de 1946]

Mi querida y gran Carmencita:

como debe haber alguna equivocación, le devuelvo esos recibos sin firmar pues yo sólo he publicado un artículo que me adeuden: el cuento del número de Navidad con el que cumple el cheque de 30 pesos que he recibido.²⁸ ¿De qué es el otro recibo?

El último día le devolví el de Luisita en el número en que actuó sola.²⁹

Como debe ser una cosa de la administración le ruego me devuelva el recibo de los dos que corresponda al cheque recibido.

Siempre su muy devoto colaborador y amigo

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

27.

[Buenos Aires, febrero de 1946]

²⁶ Luisa Sofovich, "Historias de ciervos. La coraza infiel", *Saber Vivir*, n. 50 [marzo de 1945], p. 34-35.

²⁷ El volumen de los *Nuevos retratos contemporáneos* (Buenos Aires, Sudamericana) apareció en diciembre de 1943 y, entre muchas otras biografías, incluye las mencionadas, publicadas previamente en *Saber Vivir*.

²⁸ Ramón Gómez de la Serna, "Cuento de Navidad con vidriera de colores", *Saber Vivir*, n. 59, Navidad de 1945, p. 36-37.

²⁹ Luisa Sofovich, "Encuesta a mí misma", *Saber Vivir*, n. 58 [noviembre de 1945], p. 34-35.

Mi querida y gran Carmencita:

muy bien el número que me ha alegrado que al fin vea la luz pues *Saber Vivir* merece su éxito continuo y sin demoras.

Al mismo tiempo recibo de nuevo los dos recibos que la devolví en enero sin firmar porque el cheque del número 59 no lo había recibido. Pertenece al cuento de Navidad que escribí a última hora porque Quevedo iba a quedar para el número 60.³⁰

Por cierto que cuando recibí la preciosa tabaquera que tanto le agradecí por teléfono nos chocó a Luisita y a mí no recibir esos 30 pesos que por cierto eran un poco necesarios aquellas noches.

Todos los años en este cierre de cuentas del año sucede una cosa así. Algún intermediario produce el lío pero yo en mis pocas cosas estoy muy avizor.

Quizás convendría que los cheques *viniesen con el nombre del colaborador* y así no habría dudas.

Siento tener que volver a aclarar estas cosas ya escritas en enero –¿recibió esa carta o también se traspapeló?– pero es necesario.

Muchas gracias por todo, incluso por los bombos generosos del último número³¹ y con muchos recuerdos a nuestro querido director, reciba los saludos devotos de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

28.

[Buenos Aires, fines de febrero de 1946]

Mi querida y gran Carmencita:

veo que la caja no pudo abrir más sus puertas y sólo me remitió un cheque de 30 pesos por mi colaboración de enero.

Quevedo queda en pie y el recibo por ese número 60 se lo tendré guardado para cuando me llegue el otro chequencillo.

El artículo sobre rejas “americanas” o “españolas y americanas” está en el taller y espero que me llame el jueves para decirla si está ya.³²

Con muchos recuerdos a nuestro querido director reciba usted devotos saludos de

RAMÓN

29.

[Buenos Aires, marzo de 1946]

Mi querida y gran Carmencita:

no se necesitaba tanto apuro. Yo sólo quería dejar claro un trabacuentas. Ya sabe que yo sé esperar. De todos modos muchísimas gracias.

³⁰ Ramón Gómez de la Serna, “Quevedo, La carcajada y la muerte”, *Saber Vivir*, n. 60 [febrero de 1946], p. 22-25.

³¹ Juana D’Iturbide, “*Norah Borges* de Ramón Gómez de la Serna”, *Saber Vivir*, n. 60 [febrero de 1946], p. 56.

³² Los artículos de Ramón Gómez de la Serna aludidos son: “Cuento de Navidad con vidriera de colores”, *Saber Vivir*, n. 59, Navidad de 1945, p. 36-37; “Quevedo, La carcajada y la muerte”, *Saber Vivir*, n. 60 [febrero de 1946], p. 22-25, y “Rejas americanas y españolas”, *Saber Vivir*, n. 61, abril de 1946, p. 44-46.

La rogué que me avisase por teléfono antes de enviar por el artículo el jueves para evitar un viaje en falso y sentí no estar cuando vinieron por él. Pero ya ve qué pronto se arregla y ahí tiene usted un artículo especial para el especial sobre América.³³

Espero ahora la buena copia a máquina que tan bien hace la señorita.

En el otro número me resarciré con mis artículos independientes e inesperados. No deje de avisarme a tiempo.

Devotos saludos de

RAMÓN

Muchos recuerdos a nuestro querido director.

[En el margen derecho:] Recuerdos de Luisita.

30.

[Buenos Aires, abril de 1946]

Mi querida y gran Carmencita: adjunto el artículo que hace tiempo quería remitirla sobre el retrato del Greco.³⁴

No me escatime ilustraciones, délas todas aunque las dé en pequeño.

Por si hay que variar palabras que no se pierda la antigua costumbre de enviarme copia a máquina y no *pruebas* irreparables.

Con muchos recuerdos a nuestro querido director reciba la devoción y afecto de

RAMÓN

Luisita le envía muchos recuerdos a los dos y un artículo.

31.

[Buenos Aires, julio de 1947]

Mi querida y gran Carmencita: adjuntas las magníficas fotos. Cuando las use le ruego que me las envíe pues van a entrar en el libro de mi autobiografía.

Me he permitido prepararla dos con la tijera porque así quedan mejor.

Usted me avisará cuándo debo escribir mi artículo para acompañarlas que se titulará: "Estampario de aquí".³⁵

Con muchos recuerdos a nuestro querido director y a los amigos, reciba devotos saludos de

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

32.

[Buenos Aires, agosto de 1948]

Mi querida y gran Carmencita:

³³ Ramón Gómez de la Serna, "Rejas americanas y españolas", *Saber Vivir*, n. 61, abril de 1946, p. 44-46.

³⁴ Ramón Gómez de la Serna, "Enigma del autorretrato del Greco", *Saber Vivir*, n. 62, mayo de 1946, p. 24-26.

³⁵ Ramón Gómez de la Serna, "Estampario de aquí", *Saber Vivir*, n. 72 [julio de 1947], p. 29-31, con fotos de Ramón en su estudio de Buenos Aires.

Cuando recibimos su magnífico centro de mesa con flores y frutas nos quedamos un rato sin habla.

Ese regalo de bodas deslumbrante y opíparo nos ha conmovido hasta lo más hondo.³⁶

Dé, por favor, las gracias al Señorísimo Señor Don Pepe, nuestro querido director, y usted, nuestra muy querida subdirectora, recíbalas también.

Luisita les envía muy afectuosos recuerdos y yo la devoción sincera

RAMÓN

Muchos recuerdos de Luisita.

Por cierto que lo que no he recibido son los ejemplares que me anunció del último número ni los grabados sobrantes del Circo.³⁷

[Añadido en el ángulo superior izquierdo:] El Señor del Champagne no me ha dicho nada de mis 80 greguerías y no sé si las recibió.³⁸ Quizás es que estos días ha andado loco.

33.

[Buenos Aires, fines de marzo, principios de abril de 1949]

Gran Carmencita:

la balumba del viaje, preparación de lo imprescindible, corrección de pruebas de libros que saldrán en mi ausencia, todo, me tiene agotado.³⁹

Sólo me quedan fuerzas ya para despedirme de usted y de mi querido director hasta la vuelta que será a primeros de julio.

Adioses afectuosos de

RAMÓN

Luisita también le envía sus cordiales recuerdos.

➤ Destinatarios: Carmen Valdés y José Eyzaguirre

34.

[Buenos Aires, diciembre de 1952]

Señor Director y Señora sudirectora del mundial *Saber Vivir*:

Mis grandes amigos:

¡permítanme que tenga la *avilantez* de darles las gracias por su envío y felicitaciones por el 1953 en esta postal que ustedes me regalaron!⁴⁰

Pero es muy de verdad como les deseo felicidades en 1953.

RAMÓN

³⁶ No hubo bodas por entonces (Ramón y Luisa se casaron muchos años después). El regalo aludido puede deberse al santo de Ramón (31 de agosto) o a la publicación de su libro *Automoribundia* (colofón: 15 de julio de 1948), por el cual el escritor recibió varios homenajes.

³⁷ Ramón Gómez de la Serna, "Vuelve el circo", *Saber Vivir*, n. 79, junio de 1948, p. 24-27.

³⁸ Ramón Gómez de la Serna, "Greguerías ilustradas", *Saber Vivir*, n. 80, julio-agosto de 1948, p. 32-35, "Ilustraciones del propio escritor". Las greguerías publicadas fueron cuarenta.

³⁹ Ramón alude a su viaje a España, entre abril y julio de 1949.

⁴⁰ Ramón se refiere a la tarjeta postal: "Retrato de Ramón Gómez de la Serna por Diego Rivera, desaparecido durante la guerra civil española."

➤ **Destinatario: Carmen Valdés**

35.

[Buenos Aires, fines de 1956]

Mi querida y gran Carmencita: por tratarse de ustedes he trabajado todo lo que he podido ese artículo sobre la Oración.⁴¹ Como es muy delicado espero pruebas de máquina.

Deseándoles muchas felicidades pascuales a usted y a don Pepe queda su muy devoto y fiel

RAMÓN

Luisita también les felicita.

36.

[Buenos Aires,] 6 de septiembre de 1960

Mi querida y gran Carmencita: muchas gracias por su felicitación y por su sugestivo obsequio, que aun montado en plato tan modernista parecía un regalo a Cristóbal Colón antes del descubrimiento con líneas de carta de mar sobre la ruta feliz.

Con muchos recuerdos a mi ilustre Don PP reciba la continua devoción de

RAMÓN

Luisita también les envía muchos recuerdos.

37.

[Buenos Aires, 12 de octubre de 1961]

Mi querida y gran Carmencita:

lo que ha llegado a ser más difícil para mí es escribir una carta, pero no quiero que pase más tiempo sin agradecer su precioso regalo.

Siempre el mismo y con la misma devoción

RAMÓN

Muchos afectos de Luisita.

Nuestros recuerdos a Don PP.

⁴¹ Ramón Gómez de la Serna, "La oración", *Saber Vivir*, n. 117, Navidad de 1956, p. 58-59. Es la última colaboración de Ramón para la revista, que dejó de aparecer.

Páginas del diario de Carmen Valdés

Junio 20/47¹

Salí para la oficina donde arreglé algunas cosas pendientes y de allí, y esto es lo bueno de mi día, fui a lo de don Ramón.

Con una botella de jerez bajo el brazo llegué acompañada por Kay², Nélica [Ferrari] y [José] Eyzaguirre. Ya estaba allí desde hacía mucho rato el fotógrafo Von Burman³ quien debía tomar las fotografías de ese mundo ramoniano que tengo interés en publicar en *Saber Vivir* y si hay posibilidad en alguna revista de Estados Unidos.

Don Ramón y Luisita nos reciben con esa esplendidez de palabras y gestos que los caracterizan, que hacen se sienta uno el más gran amigo que ellos tienen.

Entre tubos eléctricos, máquinas de fotografiar y lámparas, debemos ubicarnos como podemos.

—¡Luisita, venga champagne! ¡Sirveles algo! —Órdenes y más órdenes del capitán de este barco que es un mundo de fantasía, inimaginado e inimaginable.

Luces y más luces encendidas que de repente pierden su poder y su esplendor.

—¡Otros tapones!

—Pues vea usted, tengo aquí más de repuesto. Anda Luisita entretanto entreténlos, dales algo. ¡Que beban! ¡Que beban! Yo entretanto estaré con el artista fotógrafo.

¡Órdenes van, órdenes vienen! Don Ramón con el fotógrafo, muy dueño de casa, ayuda a tomar las veinte fotografías que toman de su casa, o mejor del lugar de su casa donde trabaja.

Dos cuartos, uno a continuación del otro apenas separado por un biombo, constituyen su departamento, el visible para los que llegan. Su largo, entre ambos, será de unos siete u ocho metros, el ancho aproximadamente cuatro. Esa superficie, toda paredes y techo, incluido ventanas y puertas (solo el piso se libra), está totalmente recubierta de recortes de las más variadas revistas y libros. Páginas de la enciclopedia, reproducciones de *Verve*, *Vogue*, *La Prensa*, *La Nación*, etc., etc.

Retratos alternando con sugestivos avisos. La fotografía del verdugo de París con toda su familia en pleno el día de su boda, alternando con un Greco o un Goya. El rey, el escritor, el criminal, un ojo, una mano, unas cartas, un billete de banco, flores, animales... Todos los reinos representados gráficamente en ese *muro enciclopédico* que se encima a uno en el afán de mostrarle cada centímetro de su sabiduría.

[Enrique] Larreta, [Antonio] López Llausás, Bebé [María Manuela Vicuña de] Morla, Bebe [Elena Sansinena de] Elizalde, Raumbau [sic], Alfonso XIII, Goya, Calderón, la dama del sombrero florido, el guante rojo, un Cristo sangrante, conviven con familiaridad bochornosa de cuarto popular.

¹ Del cuaderno Junio 1947 a Agosto 1948.

² Catherine Keany, amiga y corresponsal de Carmen Valdés.

³ Lectura dudosa. Las fotos aparecen firmadas por el estudio "La Atalaya" en el artículo "Estampario de aquí" (cf. p. 255), donde Ramón menciona a "un fotógrafo que viene de remotas tierras".

Este mundo de figuras cabeza arriba o abajo no es más que una superficie que contiene, detiene y sostiene al otro mundo, por un lado, al sideral de redondas bolas de cristal que penden por doquier. Cinco que compiten en tamaño y belleza separan los dos ambientes. Dos de ellas de espejitos recortados en forma de triángulos y rectángulos. Magníficas. Costosas.

Cinco, diez, quince o más colgando del techo lleno de individuos que observan cada uno de nuestros movimientos.

Más bolas de cristal sobre los muebles. Bolitas en grandes vasos.

Enumeraré todos los objetos que recuerdo siguiendo mis pasos desde la entrada a la ventana que se adivina y no se ve tras los pegados.

Un barco dentro de una botella, una bola de cristal azul, un frasco (de los de farmacia, no recuerdo ahora su nombre) con el letrero *Opio*, un pájaro, un esqueleto. Un corazón, de esos que miraba con recelo en las clases de ciencias naturales cuando parecía palpar allá sobre el primer pupitre o el escritorio del profesor.

Dos floreros isabelinos que dieron lugar a las más variadas opiniones: "Es colonial", "¡Debe ser del Brasil!", "¡No, es portugués!" Y don Ramón:

—¡Son preciosas, esas figuras que muestran sus trajes! ¡Qué color! ¡Qué gracia! Parecen Manuelita Rosas.

La mujer de cera. Allí está entre los isabelinos. Ahora es solo un busto. Luisita vende sus joyas a don Ramón, las joyas que no usa para que las luzca su mujer, la mujer de cera. El busto de cera. Tiene hoy unos aros argollas y un magnífico broche [de] brillantes y ópalos (piedras de color amarillo).

Luisita nos cuenta su historia:

—Cuando nuestros fondos no eran muy fuertes encontré este broche en casa de mi modista. Es de Estados Unidos. No tenía cierre por lo que lo vendía a un precio muy económico. Lo compré porque me gustó bastante y lo cosí a mi vestido donde lo llevé por lo menos un año. Lucía muy bien, pero cuando [me] quise acordar el vestido con el roce se había agujereado. Entonces le vendí la joya a Ramón.

—Pero es muy hermoso, puede usarlo igual.

—No, ya se lo vendí y ahora no puedo comprárselo, ¡porque no quiere venderlo!

—Anda, rica, sirve más champagne. ¡Salud! Por el éxito de ustedes. Porque se complete el mundo estelar, porque lleguen las estrellas.

Don Ramón eso dijo pensando en que llenará el techo de bombas de cristal y estrellas, queriendo llevar ese techo a ser un reflejo pálido de lo que fue el de su casa de Madrid.

Siguiendo el recorrido, un espejo cóncavo, grande, redondo.

—Para que esto sea un palacio. ¡Qué tiene que hacer el de los reyes de Inglaterra, este que aquí veis, con esto, con el mío, con el de mi espejo! Reflejado en ese hermoso espejo, ejemplar curioso, el cuarto en su largo, repitiéndolo una vez y otra el espejo nos regala la imagen del palacio de don Ramón, no la de su cuarto. Y don Ramón logra así competir con el rey de Inglaterra en lo que a palacio se refiere.⁴

⁴ Párrafo de lectura dudosa. Compárese con las líneas dedicadas a estos espejos en "Estampario de aquí".

Dos espejos, más pequeños estos: uno para los gordos, para verse más flacos; otro para los flacos, para verse más gordos.

Yo me vi en ambos, uno alargando mi boca hasta hacerla desaparecer, mis dientes transformados en colmillos de elefante ocuparon todo el cristal. Otro en el que el ancho de mi cara invadió el espejo y desbordó sus lados.

Un farol de coche, de primera. Sobre la puerta de entrada, Luisita y Ramón lo que serán llegado el momento: la radiografía de ambos, controlada su iluminación desde la cabina de mando de Ramón, allí en su mesa de trabajo, donde alguna decena de llaves ponen en actividad luz, radio, pecera, etc.

Esto en el primer cuarto donde además de todo lo enumerado, en lo que omití y ahora recuerdo, una lata de aceite Personaje, como jarrón, con un retrato de El Greco como *réclame* y unos helechos dentro, y un cuervo, tienen su sitio lámparas, pisapapeles, libros, un biombo de hojas tan llenas como las paredes, etc., etc.

Pasando al segundo cuarto una mesa sobre el costado izquierdo con una bellísima colección de pisapapeles lisos y trabajados, flores, mariposas y hasta nombres: *Luisita y Ramón 1944*, otro: *Luisita*, otro: *Ramón*.

—Estos para cuando nos separemos, para que cada uno tenga el suyo. —Esto dijo don Ramón la vez anterior que lo visité y admiré estas piezas.

También aquí lámpara, un vaso grande con bolitas multicolores hasta la mitad y unas flores maravillosas “de oro”, flor de loto, de ellas mucho nos dijo Ramón en la visita anterior. Sobre ese mismo costado sobre la radio, la pecera, cuyos peces se mueven a electricidad y dan gran gusto al genio con su movimiento continuo y su perennidad. Un piano y unos guantes abandonados sobre su teclado: cerámica que le hizo pronunciar un discurso de presentación. Un reloj de arena, un ojo (para ver) verde que solo se soporta y con gran esfuerzo en el consultorio de un médico. Una oreja (para oír mejor). Un pote *Ideas*. Aquí don Ramón y Luisita van juntando sus ideas que quedan en maceración. El vendedor de relojes, verdadera pieza artística y de museo. El antiguo vendedor con paraguas al brazo y los relojes colgando en su traje y brazos. Sobre su mesa dos ángeles en madera tallada que lloran sobre un cráneo. Un vaso lleno de bolitas. Una escribanía de plata regalo de reconocido por el [esperitaje?] de don Ramón. “¿Es un Goya o no es un Goya?” Fue Goya, y allá va la escribanía.

Un vaso de cristal. La dama acostada o la dama desnuda, mármol y bronce de doble personalidad. La dama recatada que cubre su desnudez con inocente traje que puede sacarse muy fácil.

Lámparas y más lámparas de los más variados estilos, de las más variadas formas. Arañas de caireles. El sueño de don Ramón convertido en realidad, luz y cristales en una danza interminable.

En este mundo luminoso por el exceso de luz deslumbrante y enloquecido, don Ramón más chispeante que nunca, más gritón, más acogedor y más [animado?] que nunca atolondra, enloquece.

Su primer plano, el que ocupa, está muy distante del que ocupamos cualquiera de nosotros.

Cátedra y órdenes.

—Luisita, más champagne. Pon las sillas ya en su lugar. Sírvelo.

–¡Terrible!

–¡Anda rica!

–¡Luisita!

No sabemos qué pasa: don Ramón más enloquecido que nunca dice a Luisita cariñosas frases que provocan en ella estas preguntas:

–¿Qué te pasa Ramón? ¿Qué tienes?

–Es el comentario de mujeres.

Bueno, idon Ramón confiesa sin él saberlo sus celos morunos!

–¡Luisita, tú haces lo que quieres, hasta hablas por teléfono!

Pregona la libertad de Luisita y dice luego:

–¿Qué dices tú? ¿Que estás contrariada? Anda, dime, soy yo el que debe contarles.

Entre todo esto trabajó el fotógrafo, itomó veinte fotos! Bebimos champagne, brindamos, hablamos de cada figura visible que escapaba de las paredes, manifestó sus celos, presentó algunas piezas, alardeó literariamente y como marido celoso dominador, avasallador; bueno, la locura, con quemada de tapones, cambio de los mismos, con encendida y apagada de luces. La locura hecha visita y visitados.

Como siempre todos salimos con un libro bajo el brazo.

Después de esto, cena matizada con temas de sueños, brujas, leyendas de toda clase. No podía ser de otra manera.

Lunes 13 [de diciembre de 1948]⁵

Lo más importante de este día es la comida con Don Ramón y Luisita. Fue en casa de Eyzaguirre pues era más cómodo, dado que tiene sirvientes allí que simplifican todo.

Nunca vi a Don Ramón tan exaltado. Llegaron tarde. Luisita elegante con un traje moderno de tafetán marrón. Don Ramón, viejo, agotado, pero haciendo bulla para despistar.

Habló él sólo. La comida le pareció harto regia. Probaba por primera vez el cochayuyo. Le pareció delicioso.

Contó que había estado estudiando las algas y que había descubierto que eran de una sensualidad extraordinaria, amén de otra serie de palabras todas alrededor de algas y sensualidad.

Luego llegaron las biografías. Saben estos encerrados en apartamentos con ventanas clausuradas [más] que el que pasa el día de casa en casa averiguando de cada individuo. Comenzó el desfile con Neruda y Delia del Carril. Esta es la comunista, no él, no Pablo. Comunismo nacido del odio a la sociedad argentina que la maltrató mucho. En fin, de aquí comenzó el desarrollo de lo más escabrosos temas.

Jorge Luis Borges. Adolfo Bioy [Casares]. Silvina Ocampo. Julia Bullrich. Luisita Bombal. Señora de Adolfo Bioy (padre). Gloria Alcorta. Roberto Levillier –aquel que era juez de día y señora en mal estado por la noche: Llavallol Levillier.

Luego Victoria Ocampo y sus amores y mezquindades.

⁵ Del cuaderno Dic 48 - Mar 49.

“No sirve vino en la mesa. Oliverio debía llevarse su bota, su propia bota, para tomar un trago.”

“Ella se comprometió a pagar el champagne a Keyserling y ¿qué hizo? A los pocos días la cuenta fue larga y suspendió el champagne.”

Esto no es nada.

Su casamiento con Estrada. En luna de miel van a Europa. Viaja con ellos un primo de Estrada, Julián Martínez. Se enamora de él. Deja a Estrada. Pone en su casa cartel de venta. Así desaloja a su marido y desde entonces todos los días a las siete de la tarde sale apurada para encontrarse con Martínez.

Sus habilidades para atraer jovencitos a quienes embauca, que lleva a los cines y que antes de terminar la película sale a oscuras para que no la vean en la fuga con su presa.

Luego la maldad de Victoria.

El caso de la mujer joven, fea, que habita en una estancia, a quien seduce Martínez. Tiene un hijo, pero un día enferma y, grave, pide casarse con quien la engañó. Desea irse tranquila al otro mundo. Victoria Ocampo impide la boda.

Su perversidad con Delia a quien llama idiota a cada minuto y a quien hace sentir su posición, su plata, etc. etc.

Y como si esto fuera poco perorata peroniana. Es peronista, adora el régimen que supone va contra el comunismo. Además es un régimen que se acercó a España, por esto le debe agradecimiento final. Es peronista y es franquista. Grita como loco quiere convencer arrasando con sus gritos. Lo único que logra en mi caso es que disminuya su tamaño de manera sensible.

Más y más palabras de Perón, de Eva. Esta que tiene un cutis hermoso, de este país Jauja. Debemos cerrar los balcones para que no se agrupe la gente. Son poderosos sus chillidos que no tienen contra. ¿A qué gastarse con alguien que de anticipado se sabe quedará en su puesto?

Regresé a casa a las dos y media de la mañana.

16 Dic / 48⁶

Habló don Ramón disculpándose por su exaltación del día de la comida en lo de don Eya[guirre]. Se dio cuenta de su exageración insultando una clase estando en casa de uno de sus componentes. Además sus contradicciones absurdas no podían menos que crearle un cargo de conciencia.

Prefiero enfrentarlo telefónicamente. Lo he comprobado hoy.

⁶ Del cuaderno Dic 48 - Mar 49.

Lunes 3 de enero de 1949⁷

Encuentro con don Ramón y Luisita en la calle. A don Ramón lo encuentro muy viejo. Le han puesto unos dientes que al hablar se le mueven y creo que mal colocados, porque cuando no habla su boca parece desdentada, tan hundido queda el labio superior.

Saludos de rigor por una y otra parte. Luisita como siempre hace referencia a mi sombrero. Es mujer a un grado superlativo. Lo primero que ve es lo que uno lleva puesto.

Miércoles 5 [de enero] /49⁸

Mandé a don Ramón el libro sobre los senos, edición antigua, sé que le va a impresionar este regalo. También le mandé el número de *Saber Vivir*. Ansío su opinión. Por primera vez no colabora en un número de Navidad.

[Julio de 1949]⁹

Hoy llamó Gómez de la Serna. Dijo que era su primer saludo. Volvió ayer de España. ¡Bienvenido! Ojalá que el público no le sea hostil y que no venga en tren de hacer de política. ¡Tan grande como escritor, tan chico como individuo!

Con todo lo estimo y mucho. Fue para *Saber Vivir* un buen puntal y conmigo en particular cumplió. No hizo distingo alguno, me trató de igual a igual en su campo, el de las letras, donde las distancias que nos separan son kilométricas.

⁷ Del cuaderno Dic 48 - Mar 49.

⁸ Del cuaderno Dic 48 - Mar 49.

⁹ Del cuaderno Abril a Julio 1949.



Cronología

Alfonso Sánchez Portela, Ramón en su despacho de la calle Villanueva de Madrid, ca. 1930, copia de época, gelatina de plata. Archivo Elena Sansinena de Elizalde, Dos Talas, Dolores, Provincia de Buenos Aires.

Cronología de Ramón Gómez de la Serna en Argentina¹

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) es, por la importancia y el volumen de su obra, uno de los más importantes escritores de lengua española del siglo XX. Graduado en derecho, nunca ejerció la profesión de abogado. Se dedicó muy tempranamente a la literatura y al periodismo: su primera obra, Entrando en fuego, es de 1905. Desde entonces publicó un centenar de libros, en los que incursionó en casi todos los géneros e inventó otros, el más recordado de ellos, la greguería. Animó durante más de veinte años (1915-1936) la tertulia del café de Pombo, por la que pasaron escritores y artistas de todas las nacionalidades. El apogeo de su renombre internacional corresponde a las décadas de 1920 y 1930, cuando se constituyó en el principal divulgador de los movimientos de vanguardia en el ámbito hispánico. Con el advenimiento de la Guerra Civil Española se refugió en Argentina. Sólo regresó a España por unos pocos meses, en 1949. Sobre él escribió Octavio Paz: "es el gran escritor español: el Escritor o, mejor, la Escritura [...]: hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna".²

1921

Comienza a colaborar en *La Razón* y en *Caras y Caretas*.

1923

Escribe en *Mundo Argentino* y *Plus Ultra*. Reseña en *El Sol* de Madrid el primer libro de Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), publicado en Francia.

1924

Sus textos aparecen en la revista de vanguardia *Proa* (1924-1926) y en el diario *El Orden* de Tucumán. Reseña también *Fervor de Buenos Aires*, primer libro de Jorge Luis Borges (1923), en la *Revista de Occidente* de Madrid.

1925

Anuncia su viaje a Buenos Aires. Su nombre es empleado como bandera en las discusiones literarias. Los miembros del llamado "grupo de Boedo", partidarios de una literatura con compromiso social, lo atacan como representante frívolo del arte por el arte. En el otro bando, el periódico *Martín Fierro* (1924-1927), principal órgano del movimiento vanguardista conocido como "grupo de Florida", le dedica un suplemento especial y prepara como bienvenida un "banquete en movimiento". Ramón envía una "Salutación" donde se declara "el primer condiscípulo literario de esas juventudes". Finalmente desiste de su viaje.

1926

¹ En esta cronología nos limitamos a indicar los aspectos más relevantes de la relación de Gómez de la Serna con la Argentina. Todos los libros y publicaciones periódicas mencionados son de Buenos Aires, salvo indicación expresa.

² Octavio Paz, "Una de cal...", *Papeles de Sons Armadans*, CXL, 1967. s.p.

Escribe para *Martín Fierro* y la revista humorística *Don Goyo*, en la que también suele aparecer una parodia de sus textos firmada "Román Gámez de la Sorna".

1927

Colabora con la revista *Síntesis* (1927-1930). Publica en la *Revista de Occidente* de Madrid un "Réquiem por Güiraldes".

1928

En agosto deja de colaborar en *La Razón* para comenzar a hacerlo en *La Nación*. En París, frecuenta a numerosos argentinos, entre ellos Oliverio Girondo y Victoria Ocampo. Planifica, junto a Carmen de Burgos y José Ortega y Gasset, otro viaje a Buenos Aires, que tampoco llega a realizar.

1929

Realiza una importante declaración de individualismo contra el fascismo y otros movimientos de masas en el artículo "El deseo de ser multitud" (*La Nación*, 13 de enero). El periodista Juan José Soiza Reilly lo entrevista en el Café de Pombo para *Caras y Caretas*.

1930

En París, frecuenta también a Leopoldo Marechal, Delia del Carril, el vizconde de Lazcano Tegui, María Cuevas de Vera y otros. Envía a *La Nación* un texto titulado "Almas argentinas en París", origen de la novela *Policéfalo y señora*. Un golpe de estado interrumpe la continuidad democrática en Argentina. Los medios intelectuales se politizan.

1931

Ramón empieza su colaboración en *Sur*, que le publicará quince artículos en diez años. El 7 de junio llega a Buenos Aires para dar una serie de conferencias, invitado por Elena Sansina de Elizalde y la Asociación Amigos del Arte. A su arribo, hace declaraciones en favor de la recién proclamada República española. Es agasajado por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, y por Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre y otros intelectuales vinculados a la revista *Sur*, que ya va por su tercer número. En una comida en su homenaje brindada por el PEN Club de Buenos Aires, conoce a la escritora argentina Luisa Sofovich, con quien inicia una relación que durará hasta el final de su vida. Decide quedarse más tiempo del previsto. Visita otras ciudades de Argentina y de países limítrofes, donde pronuncia numerosas conferencias.

1932

Regresa a Madrid en enero acompañado por Luisa Sofovich. En una carta al diario *El Mundo* (27 de junio) lamenta el resultado económico del viaje a Sudamérica: "Volví después de haber dado más de cien conferencias, descuidando mi labor, con veinte pesos en los bolsillos", lo que genera una polémica entre algunos grupos intelectuales. Publica en Madrid *Policéfalo y señora*, con dedicatoria a Victoria Ocampo; esta novela, que iba a llamarse *Szrhksksr*, tiene protagonistas argentinos y está ambientada mayormente en París. Los directivos de *La Na-*

ción quieren interrumpir su colaboración, pero Eduardo Mallea, el joven director del suplemento literario, intercede en su favor, y Ramón continuará publicando regularmente en este diario hasta 1950.

1933

En mayo viaja por segunda vez a Buenos Aires, como delegado del gobierno de la República a la Exposición del Libro Español. Participa de las reuniones de la agrupación artística Signo. Da algunas conferencias en Buenos Aires y el interior del país. Asiste al estreno de su pieza *Los medios seres*, por la compañía de Lola Membrives. La obra fracasa y baja de cartel después de cuatro funciones; las críticas son en su mayoría negativas. Regresa a España en septiembre.

1934

Escribe para *Caras y Caretas* una sección titulada "Radiohumor".

1935

Ramón recibe en Madrid al poeta Raúl González Tuñón y al periodista Pablo Suero, quien le realiza una larga entrevista.

1936

En julio estalla la guerra civil española. Gómez de la Serna condena el levantamiento nacionalista. Poco después, con la excusa de asistir al Congreso de los Pen Clubs al que no estaba invitado, escapa a la Argentina en un accidentado viaje. Llega a Buenos Aires el 24 de septiembre, cuando ya ha terminado el congreso. En el puerto lo espera para atacarlo un grupo de falangistas. Ramón consigue evitarlos y declara a la prensa que apoya a la República y que ha venido para instalarse definitivamente. En octubre da una serie de conferencias en Radio Prieto, que no son bien recibidas, en especial por los medios nacionalistas. Desde fin de año alquila junto a Luisa Sofovich un pequeño departamento en la calle Victoria (desde 1947, Hipólito Yrigoyen), que sólo lograrán comprar muchos años después. Allí vivirán el resto de sus vidas.

1937

En *El Hogar y El Mundo* empieza una colaboración que seguirá hasta 1955. Prologa *El Silencio de Dios*, de Omar Viñole. En *Páginas de Columba* escribe y dibuja una sección titulada "Aquí". En *Sur* publica una "Silueta de Macedonio Fernández" y un polémico ensayo "Sobre la torre de marfil". Recibe ayuda económica de Elena Sansinena de Elizalde, Victoria Ocampo y sobre todo de Oliverio Girondo. Diserta sobre Poe en Amigos del Arte; en esta institución seguirá dando conferencias durante muchos años. Redacta junto a su esposa las solapas de la colección Austral de Espasa Calpe Argentina. En noviembre aparecen sus dos primeros libros impresos en Argentina: la recopilación de cuentos *El cólera azul* y una reedición de la novela *La mujer de ámbar*. Este último será uno de los más exitosos de Ramón, con cinco ediciones en diez años.

1938

Da una serie de conferencias por Radio Municipal. Publica en *Sur* una silueta de Oliverio Girondo. Durante 1937 y 1938 escribe en algunas pequeñas publicaciones culturales como *Fábula*, *Columna*, *Vértice* y *Destiempo*, esta última dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Por primera vez en muchos años no publica ningún libro.

1939

Concluye la Guerra Civil. Durante estos años, por temor al comunismo, Gómez de la Serna ha ido modificando sus opiniones y acaba por adherir al bando franquista. La prensa de los exiliados republicanos lo ataca duramente. Ramón recibe a José Ortega y Gasset, también refugiado en Buenos Aires. La industria editorial argentina crece con el aporte de los emigrados españoles, pese a que la Segunda Guerra Mundial impone múltiples restricciones a la vida cotidiana.

1940

Escribe una nota contra el nazismo en el periódico *Argentina Libre*, antifascista y antifranquista; luego mantiene allí durante meses la sección "Novicosas". Por divergencias políticas, y siguiendo a Ortega y Gasset, se distancia de la revista *Sur*. Viaja a Mendoza para dar conferencias. Publica en la colección Austral un volumen de *Greguerías*. Lo dedica, como lo hará en todas las ediciones sucesivas, a Oliverio Girondo, "el escritor más original y fantasmagórico de la literatura argentina". El libro tiene éxito y se reimprime apenas dos meses después. Gómez de la Serna colabora desde el primer número con *Saber Vivir*. Esta excepcional revista ilustrada, dirigida por José Eyzaguirre y Carmen Valdés, reúne a escritores, músicos y artistas plásticos de renombre, entre los que se encuentran Rafael Alberti, Amado Alonso, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Rosa Chacel, Rafael Dieste, León Felipe, Oliverio Girondo, Pablo Neruda, Emilio Pettoruti, Jaime Pahissa, Luis Seoane, Luisa Sofovich, Guillermo de Torre; el director artístico de los primeros años es el catalán Joan Merli.

1941

Asiste con Ortega y Gasset a una serie de conciertos de Manuel de Falla en el Teatro Colón. Da conferencias sobre Lope de Vega. Publica una versión reducida de *Pombo*, y reediciones de *El caballero del hongo gris* y *El doctor inverosímil*. Este último es su primer libro en Editorial Losada (serán dieciocho, durante veinte años), empresa conocida por su estrecha vinculación con el exilio republicano. En la colección periódica *Nuestra novela*, dirigida por Alberto Insúa, publica la novela breve *El turco de los nardos*, que tiene como protagonistas a grupos de inmigrantes extranjeros en Argentina. Aparece en *La Nación* su primera "Carta a las golondrinas". En *Retratos contemporáneos* reúne artículos publicados en diversos países en los últimos años, muchos de ellos en *Saber Vivir*.

1942

La biografía *Don Francisco de Goya y Lucientes* da comienzo a la relación de Gómez de la Serna con la Editorial Poseidón de Joan Merli, donde publicará diez libros en cinco años. Losada le edita el ensayo artístico *Maruja Mallo* y una reedición de *Azorín*. Aparecen también *Mi*

tía *Carolina Coronado* y *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Prologa ediciones de varios clásicos castellanos, en especial para la *Biblioteca Emecé de Obras Universales*. Es uno de los pocos en despedir a Ortega y Gasset, que regresa a España desengañado.

1943

Aparece *Lyra*, publicación similar a *Saber Vivir*, vinculada al Teatro Colón, en la que Ramón escribirá durante diez años sobre música, arte y literatura; es él quien sugiere el nombre de la revista. Edita *Lo cursi y otros ensayos* y *Greguerías 1940-1943*. En Poseidón aparecen *Don Diego Velázquez*, *John Ruskin*, *La viuda blanca y negra* y un volumen de lujo de *Ismos*. Prepara con los directores de *Saber Vivir* una reedición ampliada de *El Circo*, pero el proyecto se frustra cuando su hermano Julio publica en España una edición no autorizada por él.

1944

Recibe la visita del dramaturgo Enrique Jardiel Poncela, quien lleva a cabo en Buenos Aires una desastrosa gira. Escribe para *La Nación* el relato "En los yuyales ferroviarios", origen de la novela *El hombre perdido*. Aparecen sus biografías de *José Gutiérrez Solana*, *Oscar Wilde* y *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Publica *Doña Juana la Loca* y la *Quinta de Palmyra*. Es promotor de la edición de *Papeles de reciénvenido* y *Continuación de la nada* de Macedonio Fernández, de la que también redacta el prólogo. Empieza a escribir en el periódico falangista *Arriba* de Madrid una sección titulada "De orilla a orilla" donde reelabora en ocasiones artículos ya publicados en *El Mundo*.

1945

Concibe para Poseidón un *Juan Gris* y un *Van Gogh* que nunca llegarán a aparecer. Publica *Nuevos retratos contemporáneos*, *Seis falsas novelas*, *Greguerías 1940-1945* y monografías sobre *Norah Borges* y *Lope de Vega*. El Ayuntamiento de Madrid le otorga una "Medalla de Plata"; cuando él trata de venderla, descubre que no es verdadera plata; entonces la cuelga en la cadena del baño. Como desafío, la imprenta López le compone *El dueño del átomo* en una noche, la del 22 de agosto, para aprovechar la conmoción que causan las bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos sobre Japón. Junto con el final de la guerra, mejora la situación económica de Ramón, que escribe varios artículos celebrando la paz.

1946

Juan Domingo Perón es elegido presidente. Aparece *El novelista* y una edición refundida de *Gollerías*. Ramón comienza a colaborar en *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges. En *La Nación* inicia la serie de ensayos titulada "Gemelismo", que vinculan a un escritor con un pintor: "Jorge Manrique y Pedro Berruguete", "Quevedo y Valdés Leal", "Lope de Vega y Velázquez", "Ramón de la Cruz y Francisco Goya".

1947

Es uno de los años más productivos y desahogados de la vida del escritor en Buenos Aires. Por el centenario de Cervantes, se multiplican los actos relacionados con España, en los que Ramón participa activamente, mediante artículos, conferencias y una edición abreviada del

Quijote, encargada por Antonio López Llausás, gerente de Sudamericana. Integra el comité de honor de la Exposición de Arte Español Contemporáneo, donde se exhibe el cuadro de la *Tertulia de Pombo* de Gutiérrez Solana. Reedita *El incongruente*. Publica la colección de miscelánea *Trampantojos* y una de sus novelas más importantes, *El hombre perdido*. Conoce a Eva Perón.

1948

Escribe sobre Dalí en el periódico *Cabalgata* y sobre arquitectura en *Tecné* y *Revista de Arquitectura*. Publica su autobiografía, la *Automoribundia*, considerada por muchos como su obra maestra. Aparece en Madrid una recopilación de artículos titulada *Explicación de Buenos Aires*. Llega a la Argentina para dar conferencias Juan Ramón Jiménez, que visita a Gómez de la Serna en su casa. Pese a versiones que afirman lo contrario, el encuentro es amistoso.

1949

Viaja tres meses a España con Luisa Sofovich, invitado por la Dirección General de Propaganda del gobierno franquista. Hace declaraciones públicas en favor de Perón, Evita y Franco. Este lo recibe en audiencia privada. Gómez de la Serna regresa a Buenos Aires desencantado. Comprende que sus declaraciones han caído mal en los medios intelectuales argentinos. Escribe para la revista *Cultura* de La Plata, editada por el Ministerio Provincial de Educación. Publica en Santa Fe *Interpretación del tango*.

1950

Es apartado del diario *La Nación*. Lo convocan publicaciones peronistas como la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* y *Sexto Continente*. Empieza su colaboración de cinco años con una revista de variedades, *P.B.T.*, por entonces burdamente oficialista, que le paga bien pero le ofrece el contexto más degradante para la aparición de sus greguerías. Publica las biografías de Goya y El Greco, esta última dedicada a Elena Sansinena de Elizalde.

1951

En *El Mundo* abandona de a poco la redacción de artículos para dedicarse exclusivamente a las greguerías. Llega a publicar allí hasta seis entregas por mes.

1952

Perón es reelecto presidente; poco después muere su esposa Eva Duarte. Gómez de la Serna comienza, en vano, una campaña para recuperar su retrato cubista pintado por Diego Rivera en 1915 y desaparecido durante la Guerra Civil. Da conferencias por radio y televisión. Publica *Greguerías 1940-1952*, de cuyo prólogo significativamente elimina la frase final, repetida hasta entonces en las cuatro ediciones anteriores: "estoy viviendo encantado en esta tierra ideal donde me entiendo admirablemente con los criollos legítimos".

1953

Inicia su colaboración con el suplemento cultural de *La Prensa*, dirigido por César Tiempo; este periódico opositor ha sido expropiado por el Congreso y ahora forma parte del congl-

merado de medios controlados por el gobierno peronista. Ramón también escribe para el diario *Clarín* una serie de artículos costumbristas llamada "Titirimundi". Publica dos importantes biografías, la de Edgar Poe y la de Quevedo, esta última la dedica al recién fallecido Macedonio Fernández, "el Quevedo criollo, como homenaje de imperecedera admiración". Se reencuentra con su viejo amigo Pittigrilli, ahora radicado en Buenos Aires; el italiano lo entrevista para *Caras y Caretas*, y Ramón declara que Argentina es "el solo y el último país donde se puede vivir".

1954

Anuncia la edición de su *Unamuno*, que nunca aparecerá. En *Saber Vivir* se despide públicamente de las conferencias. Escribe en *Clarín* la necrológica "Recuerdo de Colette", amor imposible de juventud. Aparece una edición muy aumentada de su biografía de Lope de Vega. Pablo Neruda, de paso por Buenos Aires, lo visita en su casa.

1955

Perón, enfrentado con la Iglesia, instaura la ley de divorcio, que permanecerá pocos meses en vigencia. En esa coyuntura Luisa Sofovich se separa legalmente de su primer marido. Editorial Sudamericana, con el apoyo nominal de Emecé, Espasa Calpe, Poseidón y Losada publica la *Antología: cincuenta años de literatura* de Gómez de la Serna, seleccionada y prologada por Guillermo de Torre. Luis Seoane organiza una cena de reconciliación en la que Ramón vuelve a encontrarse con Rafael Alberti, María Teresa León, Lorenzo Varela y otros exiliados republicanos. En septiembre, Perón es depuesto por un golpe de estado militar. La mayoría de los intelectuales antiperonistas pasan a ser funcionarios del nuevo régimen. Los que colaboraron en los medios peronistas, como Ramón, son condenados al ostracismo. A fin de año, el escritor pierde casi todas sus colaboraciones, entre ellas el *El Mundo*, *El Hogar*, *P.B.T.* y *La Prensa*.

1956

Vive cada vez más aislado. Desde abril, en *Clarín* sólo publica greguerías; seguirá cada semana hasta su muerte. Escribe algunos artículos para *Atlántida*, entre ellos uno sobre Maruja Mallo y otro sobre José Gutiérrez Solana. Deja de aparecer *Saber Vivir*, en la cual Ramón se había convertido en el colaborador más asiduo, con 96 textos publicados en las 116 entregas de la revista.

1957

Envía sus colaboraciones a través de la agencia ALA de Nueva York, que las distribuye por toda América y, aunque le retiene un 50% de comisión, le paga en dólares, lo que permite mejorar la situación económica del escritor. La última edición de *Azorín* trae añadido un "Ex libris" final donde Ramón ataca a su biografiado.

1958

Colabora con el diario de la comunidad judía *Amanecer*, a instancias de César Tiempo. Losada publica *Flor de greguerías 1910-1958*, una edición que amplía ligeramente la de Espasa Calpe de 1952.

1959

Desmejora su salud. Le cuesta mantener el ritmo de colaboraciones semanales.

1960

Su cuñado Bernardo Sofovich lo lleva a La Pedrera, Uruguay. Para Ramón es el primer veraneo en veinticinco años.

1961

Participa del multitudinario homenaje al editor Gonzalo Losada. Contrae matrimonio con Luisa Sofovich, en una ceremonia religiosa íntima, autorizada especialmente por el Cardenal Cope-lló. La ley 16.256, votada en noviembre por las dos Cámaras del Congreso, le concede una modesta pensión de 4000 pesos. Ramón nunca llegará a cobrarla.

1962

Escribir cada vez le cuesta más. De entre su diario íntimo y sus borradores, la esposa debe rescatar greguerías para poder cumplir con las obligaciones. En abril Ramón es internado en el Sanatorio del Diagnóstico durante varios días. Ediciones Culturales Argentinas, del Ministerio de Educación y Justicia, publica en noviembre *Ramón Gómez de la Serna*, una antología de su obra, subtitulada *Variaciones argentinas*, pues "son vistas reales de hombres, de ciudades, de cosas, de tangos argentinos", sostiene en el prólogo Luisa Sofovich, encargada de la selección de textos. La obra integra la Biblioteca del Sesquicentenario, que reúne a los principales escritores de los últimos 150 años.

1963

Ya casi no sale a la calle. Una tarde pide que lo lleven a visitar las Barrancas de San Isidro, porque el nombre del santo le evoca a Madrid; será su último paseo. Fallece pocos días después, el 12 de enero. Es inhumado provisoriamente en el cementerio de la Recoleta. A la ceremonia asiste apenas un puñado de intelectuales españoles y argentinos. En la necrológica anónima publicada por el diario *La Nación* se lee: "En Madrid fue un escritor rodeado de estruendo publicitario. Buenos Aires lo recibió con alegría y lo archivó en su silencio nivelador." Poco después, el cuerpo de Ramón es trasladado en avión a Madrid, para su sepultura definitiva.

1978

Quince años después de su muerte, Julio Cortázar, en el artículo "Los pescadores de esponjas" (*Clarín*, 26 de octubre), inicia el rescate de la figura de Gómez de la Serna y de su importancia en la historia de la literatura argentina: "seguimos respirando el aire de Ramón, su lección inigualada de libertad y de imaginación".



Artículos publicados en *Saber Vivir*

Anónimo, Ramón Gómez de la Serna dictando su conferencia "Remate ideal", Asociación Amigos del Arte, 1938. AGN

Índice de artículos publicados por Gómez de la Serna en *Saber Vivir*

- “Un gran cenador”, n. 1, agosto de 1940, p. 6-7. ○
- “El circo y los payasos”, n. 2, septiembre de 1940, p. 34-35, ilustraciones de Heuze. ○
- “Variaciones, el cochero y el fiacre”, n. 4-5, noviembre-diciembre de 1940, p. 65-68, ilustraciones de O. Fabres. ○
- “Divagación sobre el surrealismo”, n. 7, febrero de 1941, p. 46-49.
(Luego en *Ismos* [1943], *Obras completas*, XVI.)
- “Los cafés y el Café de Pombo”, n. 8, marzo de 1941, p. 31-36.
- (Luego en *Pombo*, Buenos Aires, Juventud, 1941.)
- “El Gólgota de Toledo”, n. 9, abril de 1941, p. 22-27. ○
- “Retratos contemporáneos, Don Miguel de Unamuno”, n. 11, junio de 1941, p. 12-15.
(Luego en *Retratos contemporáneos* [1941], *Obras completas*, XVII.)
- “Retratos contemporáneos, Miss Natalia Clifford Barney”, n. 13, agosto de 1941, p. 14-17.
(Luego en *Retratos contemporáneos* [1941], *Obras completas*, XVII.)
- “La ruta de Azorin”, n. 15, octubre de 1941, p. 14-15.
(Luego en *Azorin* [1942], *Obras completas*, XIX.)
- “Siempre el Romanticismo”, n. 16, noviembre de 1941, p. 49-51.
(Luego en *Mi tía Carolina Coronado* [1942], *Obras completas*, XIX.)
- “Esta noche en Rusia, Cuento de Navidad”, n. 17, diciembre de 1941, p. 20-21, ilustraciones de Pelele.
(Luego en *Cuentos de fin de año* [1947], *Obras completas*, XIII.)
- “Poe el genio de América, Por la poesía hacia el amor” (I parte), n. 19, febrero de 1942, p. 34-37.
(Luego en *Edgar Poe, el genio de América* [1953], *Obras completas*, XIX.)
- “Poe el genio de América, Por el amor hacia la muerte” (II parte), n. 20, marzo de 1942, p. 38-41.
(Luego en *Edgar Poe, el genio de América* [1953], *Obras completas*, XIX.)
- “Jacinto Benavente”, n. 22, mayo de 1942, p. 14-17.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- “Doña Emilia Pardo Bazán”, n. 23, junio de 1942, p. 49-51.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- “Plazas argentinas”, n. 24, julio de 1942, p. 14-17. ○
- “Vicente Blasco Ibáñez”, n. 26, septiembre de 1942, p. 14-17.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- “Caballos y elefantes de circo”, n. 27, octubre de 1942, 20-23. ○

Textos incluidos en el presente libro.

○ Textos nunca recogidos en volumen, salvo error u omisión. En caso contrario, se indica qué libro los incluye y eventualmente en cuál tomo de las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna pueden hallarse.

NB. Aunque algunos números de *Saber Vivir* no tienen fecha, la inclusión habitual de una “Agenda cultural” permite datarlos con bastante exactitud.

- "Ildefonso Cuadrado, Cuento de Navidad", n. 28, noviembre de 1942, p. 20-21.
(Luego en *Cuentos de fin de año* [1947], *Obras completas*, XIII.)
- "Alcance de las chimeneas", n. 29, diciembre de 1942, p. 40-43, "Dibujos del mismo escritor".
(Luego en *Gollerías* [1946], *Obras completas*, .)
- "Benito Pérez Galdós", n. 30, enero de 1943, p. 20-23.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "Nueva función de circo", n. 31, febrero de 1943, p. 18-22. ◻ ○
- "Manuel y Antonio Machado", n. 32, marzo de 1943, p. 33-35. ◻
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "El cuervo de Poe", n. 33, abril de 1943, p. 36-37.
(Luego en *Edgar Poe, el genio de América* [1953], *Obras completas*, XIX.)
- "El espíritu de lo precursor", n. 35, junio de 1943, p. 18-21. ◻ ○
- "Neruda, grandísimo poeta", n. 37, agosto-septiembre de 1943, p. 44-46.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "Más claves de Solana", n. 38, octubre de 1943, p. 38-40.
(Luego en *José Gutiérrez Solana* [1944], *Obras completas*, XVIII.)
- "Circo, Nuevo programa", n. 39, noviembre de 1943, p. 29-31, "Dibujos del propio escritor". ◻ ○
- "Brindis de los dos viudos, Cuento de Nochebuena", n. 40, diciembre de 1943, p. 24-25,
ilustración de Manuel Ángeles Ortiz.
(Luego en *Cuentos de fin de año* [1947], *Obras completas*, XIII.)
- "Las resurrectas mujeres de Goya", n. 41, enero de 1944, p. 32-34.
(Luego en *Goya* [1950], *Obras completas*, XVIII.)
- "Pirandello, el extraño pez negro", n. 42, febrero de 1944, p. 24-27.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "El secreto de la Dama de Elche", n. 43, s.d. [ca. abril de 1944], p. 26-28. ◻ ○
- "Magdalenas, San Franciscos y Calaveras", n. 45, junio de 1944, p. 52-54.
(Luego un fragmento en *El Greco* [1950], *Obras completas*, XVIII.)
- "Darío de Regoyos", n. 46, s.d. [ca. agosto de 1944], p. 39-41.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "Bontempelli y Pitigrilli", n. 48, s.d. [ca. octubre de 1944], p. 32-34.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "Función pascualina, Nuevo y eterno circo", n. 49, s.d. [diciembre de 1944], p. 32-35. ◻ ○
- "Resumen de Bernard Shaw", n. 50, s.d. [ca. marzo de 1945], p. 28-31.
(Luego en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "Pintura voladora", n. 52, s.d. [ca. mayo de 1945], p. 22-24.
(Luego como "Marc Chagall" en *Nuevos retratos contemporáneos* [1946], *Obras completas*, XVII.)
- "Introducción al 900", n. 53, s.d. [ca. junio de 1945], p. 24-27. ◻ ○
- "Fotografías callejeras", n. 54, s.d. [ca. julio de 1945], p. 24-26, fotos callejeras de Ramón y su esposa Luisa Sofovich.
(Luego en *Automoribundia* [1948], *Obras completas*, XX.)
- "Las otarias y las focas", n. 55, s.d. [ca. agosto de 1945], p. 41-43. ○

- “‘Tal para cual’ y otros percances”, n. 57, s.d. [octubre de 1945], p. 28-30. ◻ ○
- “Cuento de Navidad con vidriera de colores”, n. 59, Navidad de 1945, p. 36-37.
(Luego en *Cuentos de fin de año* [1947], *Obras completas*, XIII.)
- “Quevedo, La carcajada y la muerte”, n. 60, s.d. [ca. febrero de 1946], p. 22-25.
(Luego en *Quevedo* [1953], *Obras completas*, XIX.)
- “Rejas americanas y españolas”, n. 61, abril de 1946, p. 44-46. ◻ ○
- “Enigma del autorretrato del Greco”, n. 62, mayo de 1946, p. 24-26.
(Luego en *El Greco* [1950], *Obras completas*, XVIII.)
- “El Castillo y el Palacio de la Pena”, n. 63, s.d. [junio de 1946], p. 22-24. ○
- “El vivir y el morir de Lope de Vega”, n. 65, s.d. [septiembre de 1946], p. 24-27.
(Luego en *Lope viviente* [1954], *Obras completas*, XIX.)
- “El Paraíso”, n. 67, s.d. [Navidad de 1946], p. 43-47. ◻ ○
- “María Gutiérrez Blanchard”, n. 68, s.d. [ca. marzo de 1947], p. 22-25.
(Luego en *Retratos completos* [1961], *Obras completas*, XVII.)
- “Ensayo sobre los monos”, n. 69, s.d., [ca. abril de 1947], p. 20-23. ◻ ○
- “Nubes”, n. 78, mayo de 1948, p. 24-27.
(Luego en *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas*, XIV.)
- “Vuelve el circo”, n. 79, junio de 1948, p. 24-27. ◻ ○
- “Greguerías ilustradas”, n. 80, julio-agosto de 1948, p. 32-35, “Ilustraciones del propio escritor”. ◻ ○
- “El divino Morales”, n. 81, septiembre-octubre de 1948; p. 24-27. ◻ ○
- “Los que vuelven, Guy de Maupassant”, n. 83, enero-febrero de 1949; p. 22-25. ◻ ○
- “El surrealismo”, n. 86, agosto-septiembre de 1949; p. 38-43. ○
- “El Romanticismo”, n. 87, Navidad de 1949, p. 29-31. ◻ ○
- “Lo caricatural”, n. 88, enero-febrero de 1950, p. 20-23. ◻ ○
- “Luz y aire de América”, n. 89, marzo-abril de 1950, p. 20-25. ○
- “Unamuno en Salamanca”, n. 90, mayo-junio de 1950, p. 20-23. ◻ ○
- “El globo ascensorial”, n. 91, julio-agosto de 1950, p. 22-25.
(Luego en *Edgar Poe, el genio de América* [1953], *Obras completas*, XIX.)
- “Sobre los pingüinos”, n. 92, septiembre-octubre de 1950, p. 20-22. ◻ ○
- “La adoración de los Reyes Magos”, n. 93, Navidad de 1950, p. 49-51. ◻ ○
- “Aparición de nuevas aguafuertes de Solana”, n. 94, enero-febrero de 1951, p. 15-17. ◻ ○
- “La inasequible alma de Buenos Aires”, n. 95, marzo-abril de 1951, p. 29-31. ◻
(Luego un fragmento en Luisa Sofovich, *Ramón Gómez de la Serna*, Buenos Aires, ECA, 1962.)
- “Venus y Dánae”, n. 96, mayo-junio de 1951, p. 16-19. ◻ ○
- “Los Fratellini o la continuidad del circo”, n. 97, octubre de 1951, p. 18-21. ○
- “Apetencia de los bodegones”, n. 98, Navidad de 1951, p. 28-32. ◻ ○
- “Parada columnaria”, n. 99, enero-febrero-marzo de 1952, p. 24-26. ◻ ○
- “El retrato perdido”, n. 100, abril-mayo-junio de 1952, p. 41-43. ◻
(Luego en *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas*, XIV.)
- “La errata”, n. 101, julio-agosto-septiembre de 1952, p. 20-23. ◻ ○
(Un fragmento proviene de *Greguerías* [1917], *Obras completas*, IV.)

- "La Navidad del Vizconde", n. 102, Navidad de 1952, p. 32-33. ◻ ○
- "Salvador Bartolozzi", n. 103, enero-febrero-marzo de 1953, p. 17-19.
(Luego en *Retratos completos* [1961], *Obras completas*, XVII.)
- "Gran ensayo sobre las escaleras de caracol", n. 104, abril-mayo-junio, p. 16-19. ○
- "Espanto de las Academias", n. 105, julio-agosto-septiembre de 1953, p. 14-16.
(Luego en *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas*, XIV.)
- "El cuento de... no acabar. Pesadilla del pato y el pavo", n. 106, Navidad de 1953,
p. 38-40. ○
- "Superhistoria. La Princesa de Eboli", n. 107, enero-febrero-marzo de 1954, p. 10-13. ◻ ○
- "Notas sobre el surrealismo", n. 108, abril-mayo-junio de 1954, p. 10-14. ◻ ○
- "Despedida de la conferencia", n. 109, julio-agosto-septiembre de 1954, p. 8-10. ◻
(Luego en *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas*, XIV.)
- "Los Reyes Magos, el padre Noel, los camellos y los platos voladores", n. 110, Navidad de
1954, p. 36-37. ◻ ○
- "La viuda alegre", n. 111, enero-febrero-marzo de 1955, 20-22. ○
- "Las verbenas", n. 112, abril-mayo-junio de 1955, p. 11-13. ◻ ○
- "Bancos y sillas de jardín", n. 113, julio-agosto-septiembre de 1955, p. 12-14.
(Luego en *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas*, XIV.)
- "Dios sobre todo", n. 114, Navidad de 1955, p. 10-13.
(Luego en *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas*, XIV.)
- "Camélidos americanos: las llamas", n. 115, enero-febrero-marzo de 1956, p. 10-13. ◻ ○
- "Alambrismo", n. 116, s.d. [ca. octubre] de 1956, p. 14-17. ◻ ○
- "La oración", n. 117, Navidad de 1956, p. 58-59. ◻ ○

Libros de Ramón Gómez de la Serna reseñados en *Saber Vivir*

Greguerías 1940, s.f., n. 2, septiembre de 1940, p. 61.

Retratos contemporáneos, por Juana D'Iturbide [Nélida Ferrari], n. 15, octubre de 1941, p. 63.

El doctor inverosímil, por J. D'Iturbide, n. 16, noviembre de 1941, p. 64.

Pombo, por J. D'Iturbide, n. 18, enero de 1942, p. 64.

Mi tía Carolina Coronado, por J. D'Iturbide, n. 32, marzo de 1943, p. 63.

Doña Juana La Loca, por J. D'Iturbide, n. 47, s.d. [ca. septiembre de 1944], p. 37.

José Gutiérrez Solana, por J. D'Iturbide, n. 54, s.d. [ca. julio de 1945], p. 53.

Norah Borges, por J. D'Iturbide, n. 60, s.d. [ca. febrero de 1946], p. 56.

Gollerías, por J. D'Iturbide, n. 65, s.d. [septiembre de 1946], p. 52.

Automoribundia, *Greguerías completas*, *Obras selectas*, *El incongruente*, *Cuentos de fin de año*, en "Suma y sigue de Ramón", por Guillermo de Torre, n. 80, julio-agosto de 1948, p. 51.

Edgar Poe, el genio de América, *Quevedo*, en "La confesión indirecta", por G. de Torre, n. 108, abril-mayo-junio de 1954, p. 55.

Antología. Cincuenta años de vida literaria, en "Ramón Gómez de la Serna y sus bodas de oro con la literatura", por G. de Torre, n. 111, enero-febrero-marzo de 1955, p. 10-11.

A.

APETENCIA DE LOS BODEGONES

POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA



7a8

7a8

114

Bodegón 135 x 100 cm
en la pared de
una casa Pompeyana
haber clase (3)

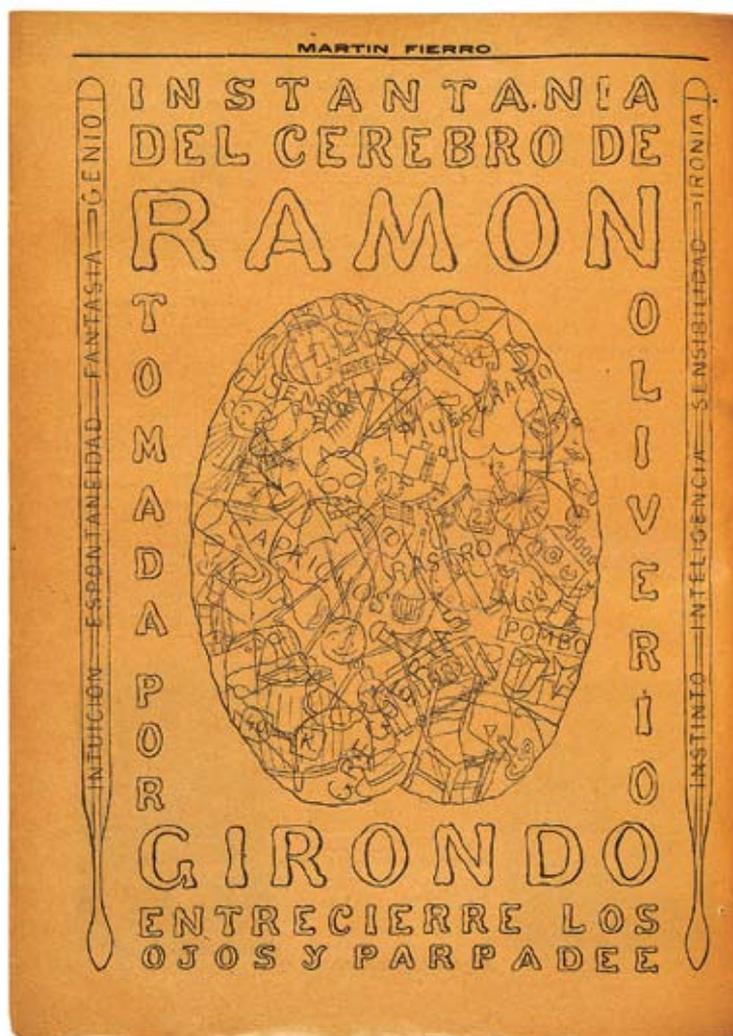
foto
el
papel
de
la
página

epig 1

20 ~ 24/

20 ~ 24/

Libros, revistas, artículos y fotos



Oliverio Girondo, "Instantania del cerebro de Ramón", *Martin Fierro*, Buenos Aires, n. 18, junio de 1925, suplemento. Archivo Francisco A. Palomar.

AMIGOS DEL ARTE

1931

CONFERENCIAS

JUNIO JULIO

Ramón Gómez de la Serna

1. Bioquímica del humorismo.
2. Primera conferencia - Maleta. Con dijesos recogidos.
3. Secretos y vicisitudes de la Greguería.
4. 2ª. Conferencia Maleta. Con dijesos recogidos.
5. Los cultos literarios y "Pompo".
6. Conferencia ultravioleta.
7. El cine hablado el teatro. "Los sencillos seres".
8. El clima popular y literario. Madrid.

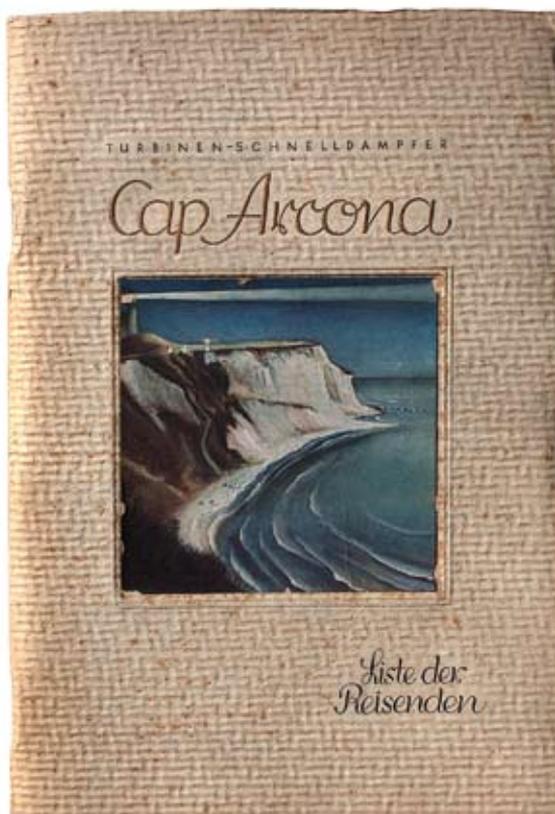
SEPTIEMBRE

PAUL MORAND

1. La vie des Lettres à Paris, de 1920 à 1930.
2. Les rapports du Théâtre et des cinémas parisiens.
3. La poésie dans le roman français contemporain.
4. Du culte nouveau: le nudisme. (2)
5. Les personnages sud-américains dans la littérature française.
6. Les rapports entre les écrivains et les peintres modernes.

HAGASE SOCIO

FLOPIDA 659



Asociación Amigos del Arte, Anuncio del ciclo de conferencias de Ramón Gómez de la Serna y Paul Morand, 1931, recorte, s.l., s.f., Archivo Elena Sansinena de Elizalde, Dos Talas, Dolores, Provincia de Buenos Aires.

Liste der Reisenden, *Cap Arcona*, s.d., buque en el que Gómez de la Serna hizo su travesía España-Argentina en 1931. Archivo Francisco A. Palomar.



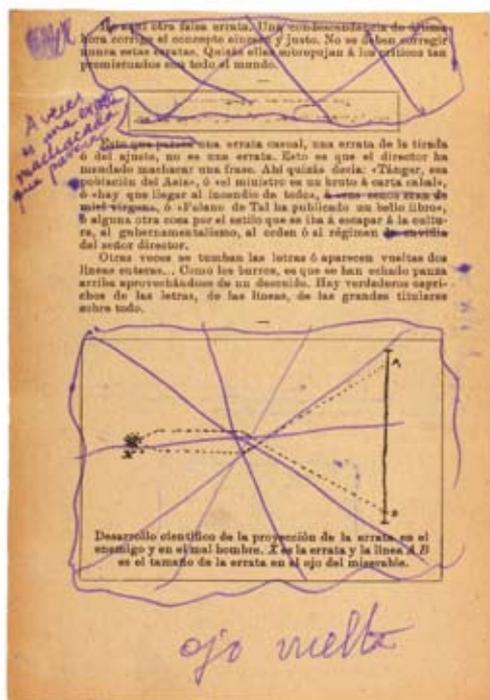
"Exposición del Libro Español que se realiza en los salones de Amigos del Arte", *La Prensa*, Buenos Aires, sección segunda, 27 de julio de 1933.

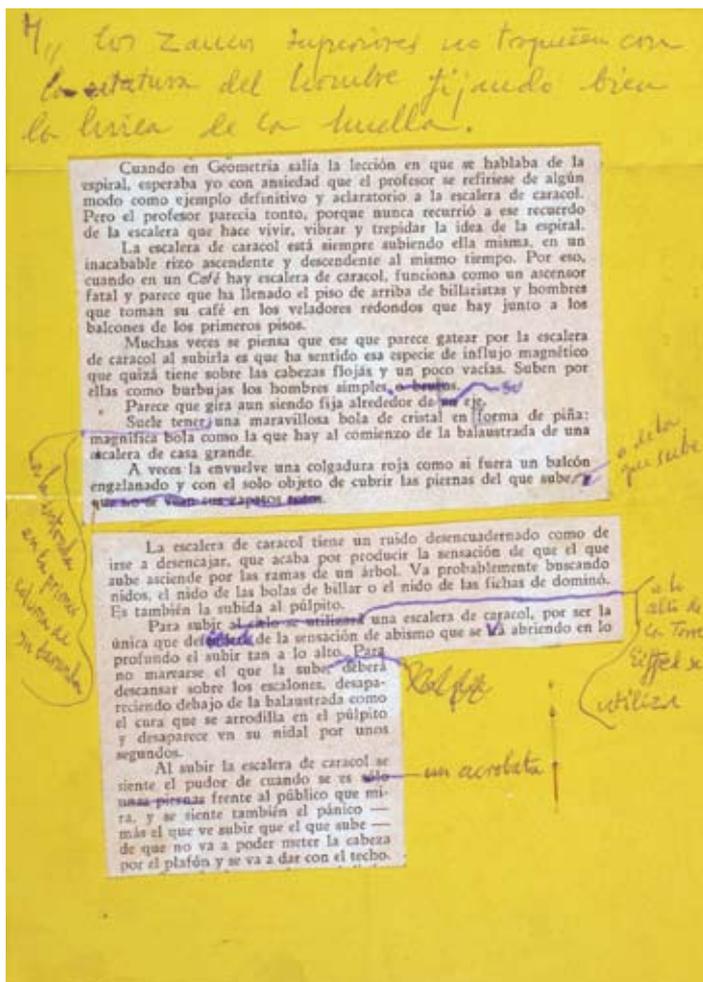


Ramón Gómez de la Serna enmascarado contra los enemigos del humorismo, julio de 1933. AGN



Ramón Gómez de la Serna en el Teatro Maipo, de cara al público lee *Los medios seres*, julio de 1933. AGN





Para
el próximo
artículo

Si les parece
decurado escandaloso
desullivanelo.

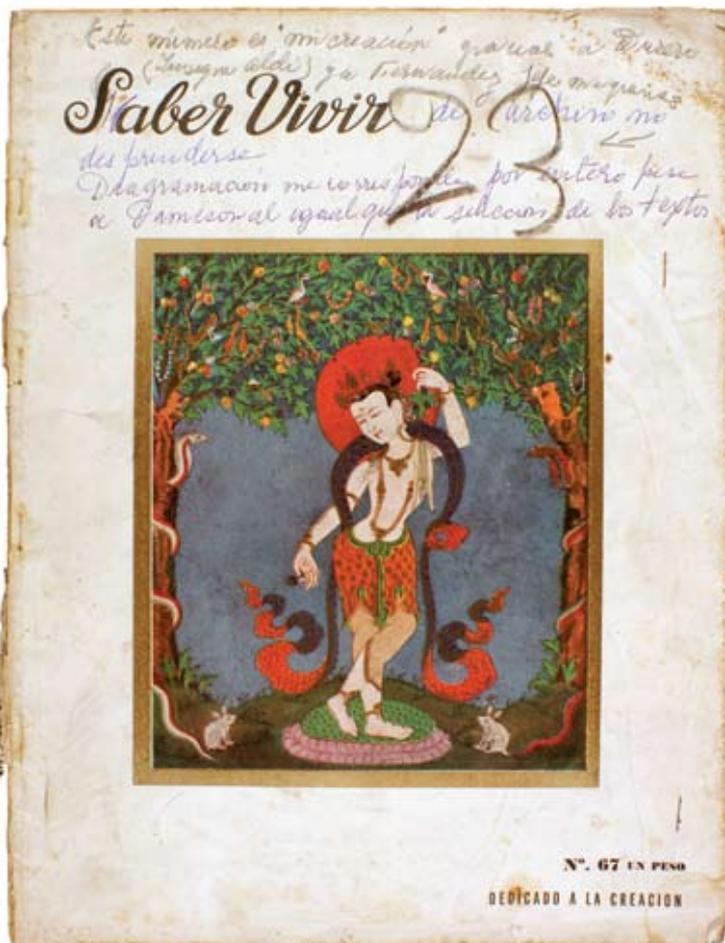
« Los esclavos
monturas »



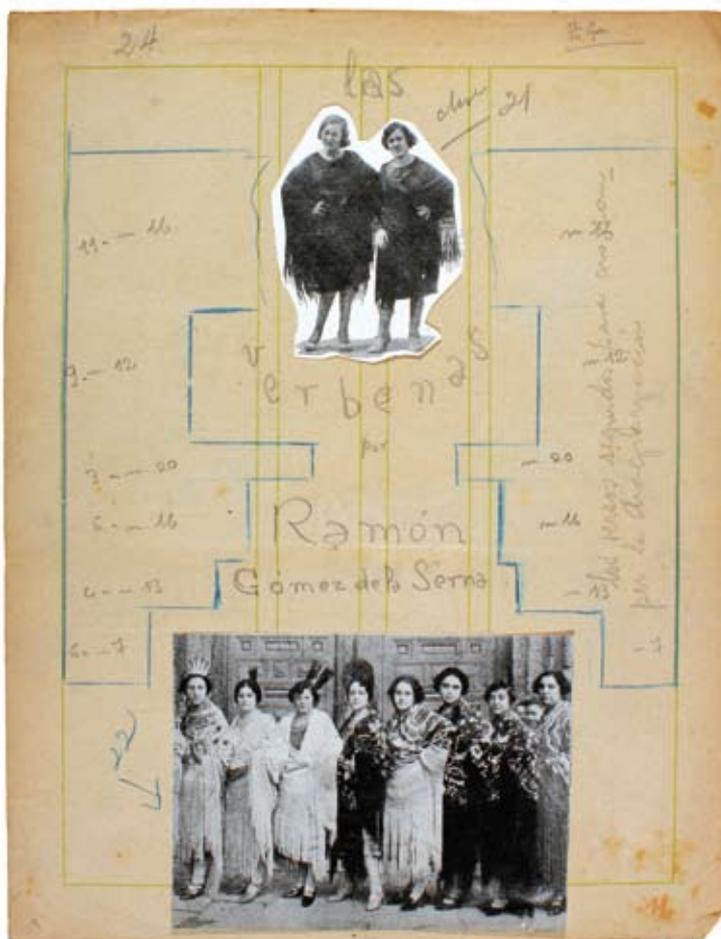
*Apoyos de
los esclavos monturas
en Biarritz*



Ramón Gómez de la Serna, impresos que acompañaron la propuesta "Para los esclavos monturas".
(FGS-ACV)



Saber Vivir, Buenos Aires, a. 6, n. 67, [Navidad de 1946], número dedicado a la creación. Diagramación y selección de textos de Carmen Valdés. Archivo Carmen Valdés



Diagramación de página para el artículo de Gómez de la Serna "Las verbenas", publicado en el n. 112 de Saber Vivir, abril-mayo-junio de 1955. Archivo Carmen Valdés

DESPEDIDA DE LA CONFERENCIA

despedido que la memoria sobreviente y torzuda al espíritu — ¡¡¡¡¡

Un día yo me sabía lo que iba a ser, me había estudiado la letra de Dada Jasso la Lora y me fui a dar mi conferencia sobre Dada Jasso.

Todo parte de un invento español. El español me enseñó el ventilador, pero el ventilador con estas volutas y me pasó invento español me enseñó que Dada Jasso es un acto que está en los campos de Castilla por los que pasa cuando el saliente de su nariz. Fue un invento, hizo un acto por el un poílil de cinta con un velo de organela que enredaba gracias al ventilador cuando y se activaba durante toda la conferencia, consiguiendo así un uso la resonancia inventiva de la cinta lora.

En un momento de clarificación del velo que hay que saber apacochar, representando por el canto de un abuelo más profundo.

La palabra en la conferencia tiene defensas más poderosas que en la conversación y debe decir algo nuevo, importante, valioso, que sea una representación de vuelo sobre para el sistema conferenciante, en ciertos límites de palabras tratándose la palabra de la muerte.

Es un momento de línea delgada, por eso yo sólo me ocupé tanto de darla y ocuparme si se ocupan en disposiciónes tan alta delgada.

Además yo siempre aléjame para las conferencias y siempre me presento con un regalo para el público, una sorpresa, algo que quite atención a la cosa con un vaso de agua y una botella, botella que bien puede adaptarse un botellín como que el botellito para beber el agua en el vaso cuando un tiempo de año.

El público cree que ha ido a la conferencia porque un presente para el público y yo me voy con la botella de las almas y me voy de un señor conculado en un minuto y gracias al entusiasmo de una almas con otras lora lora que las traen.



En una conferencia en Burgos de Dada Jasso.



Conferenciante de Dada Jasso. En un momento en Burgos del año 1914.

tudo en sus circunstancias especiales, para la conferencia tenía sentido, siendo importante sería diferente del hecho después y también otros hallazgo con un público diferente.

Para mí la conferencia era algo así como uno de aquellos inventos de la independencia política, cuando todo día me daba un hombre de escuela hasta un proclamaivo voto de libertad.

Una conferencia en la más larga despedida, que se venían, en una hora se me giró y yo me fui a apurarse los "motos" que me la conferencia en toda una y además lo despreciable, pero después de darlo, a la hora de la cosa con.

Algunos de los datos de la conferencia que del un momento en Burgos del año 1914.

Los amigos son acendrados de las cosas nuevas que se son abalaban.

Es un estado de nerviosismo y de pedagogía envidiosa, siendo importante la cantidad de gestos que hay que hacer.

Me refiero claro está no a la conferencia que son hechos pedagógicos sino a las conferencias en que se juega el todo por el todo el conferenciante, como particularista que cree el alma de que se alita o no se alita el sueño glabro, cuando se trata el peligro de los palabras.

Yo era todo que he empezado mi vida y he dado inmediatamente conferencias.

Me quedaba muchas actividades de ellas. Así cuando diéramos la tragedia de fue en dos conferencias en una biblioteca particular me fui una conferencia del director del Centro para que me fuera a fue la cosa pronto en la segunda. Nunca he olvidado una conferencia en la que me fui a la muerte, pero a un grande hombre en el la nada al al tener años.

Una segunda vez largo, se los acordaba tanto una muerte. "El teatro estaba tan triste — dijo — para matar un tono cuando se estaba en la muerte, pero a un grande hombre en el la nada al al tener años".

En una conferencia más me acordaba que me tipo con una clasificación de "con esta profesión plata".

Free actividades y conferencias se han acabado. No me ha día a ningún punto. La conferencia comenzó por que sería que "clasificación una persona cliente. Yo estaba acostumbrado a hacer las palabras a hacer y un día se me fue a excepto alguna desde sorpresa por un adverbio hecho.

En la vida hay que ser despidiendo poco a poco de todo. La conferencia a la larga se son "colocados" y un tiempo de presentaciones palabras en los días en grande para todos estos presento "en otra cosa". Siempre las conferencias de mi estilo eran una particularización de momentos, pero ya en un hotel era representación del alma y el momento al espacio de los tiempos volantes desde tallos sencillos, con la in-



Foto Bianchi, Retrato de Ramón Gómez de la Serna durante su conferencia en Racing de Avellaneda, copia de época, gelatina de plata, s.d., montada sobre papel. (FGS-ACV)

Anónimo, Ramón Gómez de la Serna dictando su conferencia "Napoleón contado por el mismo", Asociación Amigos del Arte, julio de 1933, impreso montado sobre papel. (FGS-ACV)



EL HUMOR
y
LA METÁFORA

CONFERENCIA
HABLADA POR

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

que ofrece la COMISIÓN DE ESTÍMULO
ARTÍSTICO de la UNIÓN PERSONAL CADE,
en el Salón de Actos del EDIFICIO
VOLTA, Av. P. Roque Sáenz Peña, 812-32,
el martes 19 de agosto de 1941, a las 19 horas.

Anuncio de la conferencia de Ramón Gómez de la Serna "El humor y la metáfora", organizada por la Comisión de Estímulo Artístico de la Unión Personal CADE, 19 de agosto de 1941. (FGS-ACV)



Claudio Coello. — Carlos II adornado la Sagrada Forma en el Escorial, detalle

INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA
CONFERENCIA DE **D. RAMON GOMEZ DE LA SERNA**
SOBRE
CLAUDIO COELLO

BIBLIOTECA DEL CONSEJO NACIONAL DE MUJERES DE LA
REPUBLICA ARGENTINA
BUENOS AIRES 11 DE JUNIO DE 1943

*2^a
El Viernes 11
de Junio
1*

Anuncio de la conferencia de Ramón Gómez de la Serna sobre "Claudio Coello", organizada por la Institución Cultural Española, 11 de junio de 1943. (FGS-ACV)

GREGUERIAS ILUSTRADAS



El que quita la espuma de la cerveza es como un víctima del líquido.



Los trenes han llegado a un tiempo de tanto que han desaparecido por completo los "condutores a pie".



La mano de cera es una mano generosa y generosa que abra porque que ha desaparecido. "Se gratificó a quien encendiera la mano de cera".



El caballo es un conejo que nunca puede ser dibujado como un verdadero caballo. Es el hecho de imitar y ser un libro alucina.



Hay una gran desgracia que nunca levemente le proclama truco en el suelo. Entre el dicho viejo y este le que se llevó el viento.



En su última visita Dios Quijote al mundo con los molinos acortó su palo acortando y cortando que los molinos parían alombrado al pie.

La tierra es un hueso del que se comen.



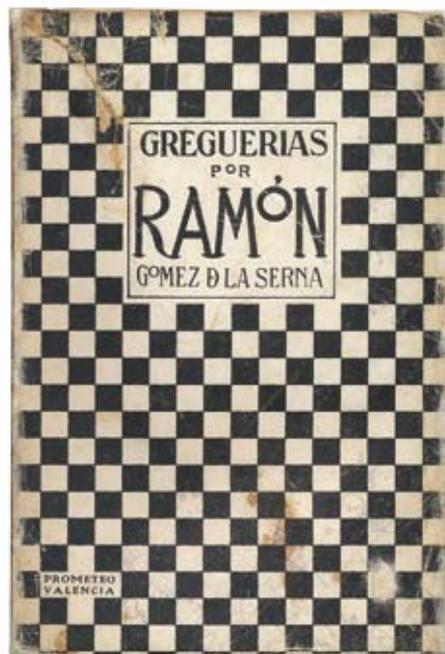
La gran empresa de la invitada a la fiesta de verano es cuando se que "las grandes sombrillas de jardín están vacías con el mismo orgullo que ella".



En un momento de la mano en el caballo que nunca se el caballo olímpico, los cinco minutos, pero al por ser se como los cinco minutos está bien y si se están cuando se compran entre los otros momentos de la mano.

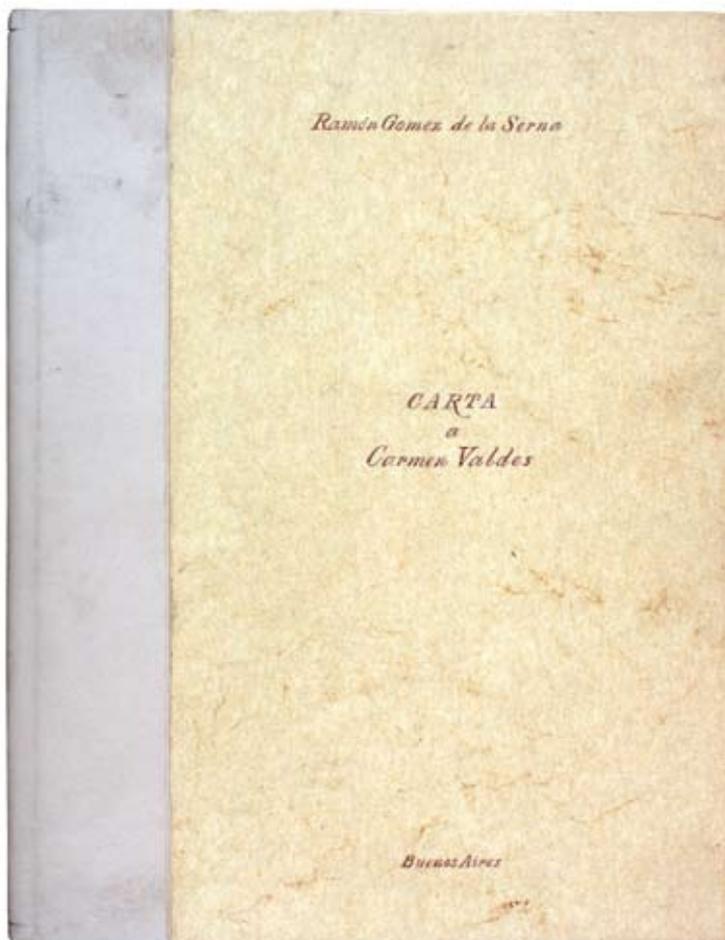


Podría decirse a favor de gente de "Walter por el" el momento que por.



Antonio Bermúdez Franco, caricatura de Ramón Gómez de la Serna, 1924, reproducida en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires.

Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917.



RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
 SEDE DEL ATENEO
 CHIMBOTA 1900
 N.º 47 870

A Carmen Valdés

Mi querida y distinguida amiga:
 adjunto acompaño la prueba para una
 fotopositiva.

Pronto irán nuevos artículos de Luisito
 y mío.

Con mi enhorabuena por el tº.

Esperamos muy me deseo de muchas
 felicidades en el 1941, reciba de
 la misma esperanza de éxito y
 venturas que le deseo su devoto
 amigo

Ramón

Luisito se me a mi *luisito*



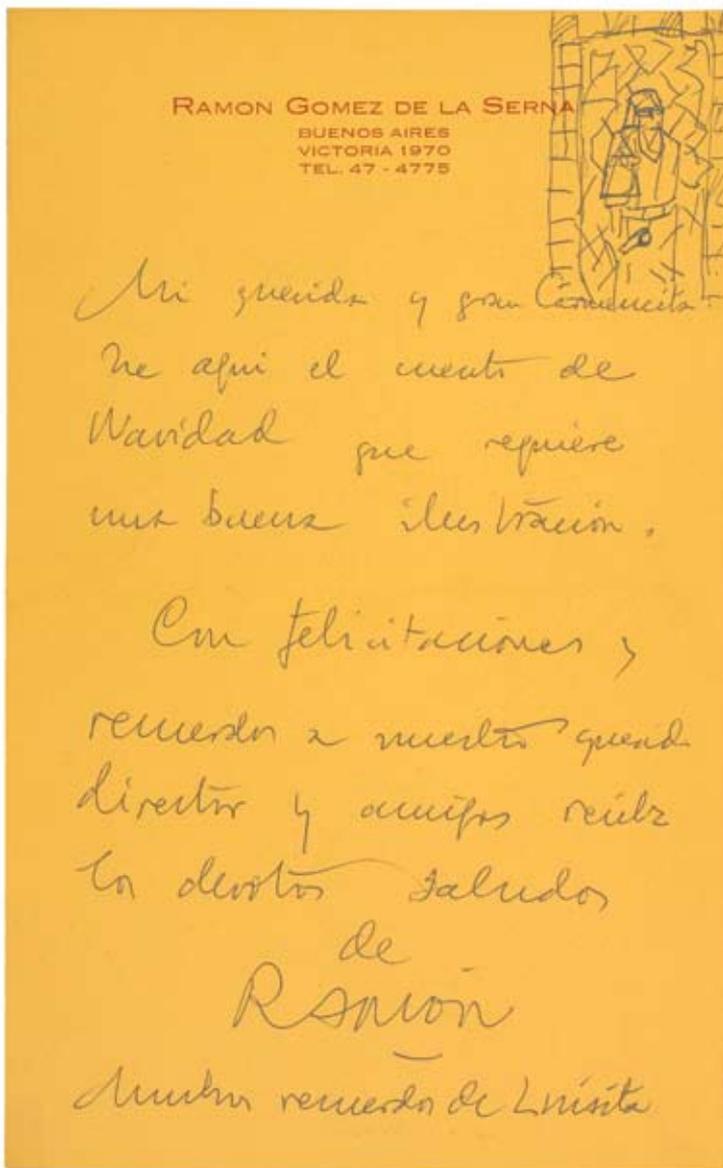
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
VICERREY ALBA
VICERREY ALBA
TEL. 47 - 4774

Mi querido y gran Carmencita: muchísimas gracias por el envío del estipendio pero me interesa mucho recibir los tratados que quedaron fuera y los que quedaron dentro de Edgar Poe para saber como los están. Envíame los cuanto antes por correo o haciéndome que los dejen en la portería.

Con muchos recuerdos al Sr. S. y a Mabel, queda mi siempre devoto amigo

Ramón

Muchos recuerdos de Luísa



Ramón Gómez de la Serna, Carta a Carmen Valdés, s.d., manuscrito tinta azul, papel amarillo con membrete impreso, 255 x 132mm. (FGS-ACV)

He recibido de "Saber Vivir"
 la cantidad de treinta pesos
 por mi artículo "Blasco Ibañez",
 publicado en el n.º 26 del
 mes de Septiembre.

Ramón Gómez de la Serna
 Nov 9/42

N.º Diciembre 27 de 1940
 Recibi de
 la cantidad de treinta pesos
moneda nacional
 por mi artículo "El coch y
 el paere"
Ramón Gómez de la Serna

Por \$ 30 / mts.

010
 1482805
 0740

Ramón Gómez de la Serna, recibo por el pago de su artículo sobre Vicente Blasco Ibañez, fechado en septiembre de 1942. (FGS-ACV)

Ramón Gómez de la Serna, recibo por el pago de su artículo titulado "Divagaciones sobre el surrealismo", fechado "febrero 3 de 1941". (FGS-ACV)

*2 adjuntos
 2 mis frías
 para mi conferencia
 los martes a las 8
 y miércoles a las 10
 noche*

RAMON GOMEZ DE LA SERNA
 BUENOS AIRES
 VICTORIA 1970
 TEL. 47 - 4775

*La conferencia
 es sobre mis
 ideas
 médicas*

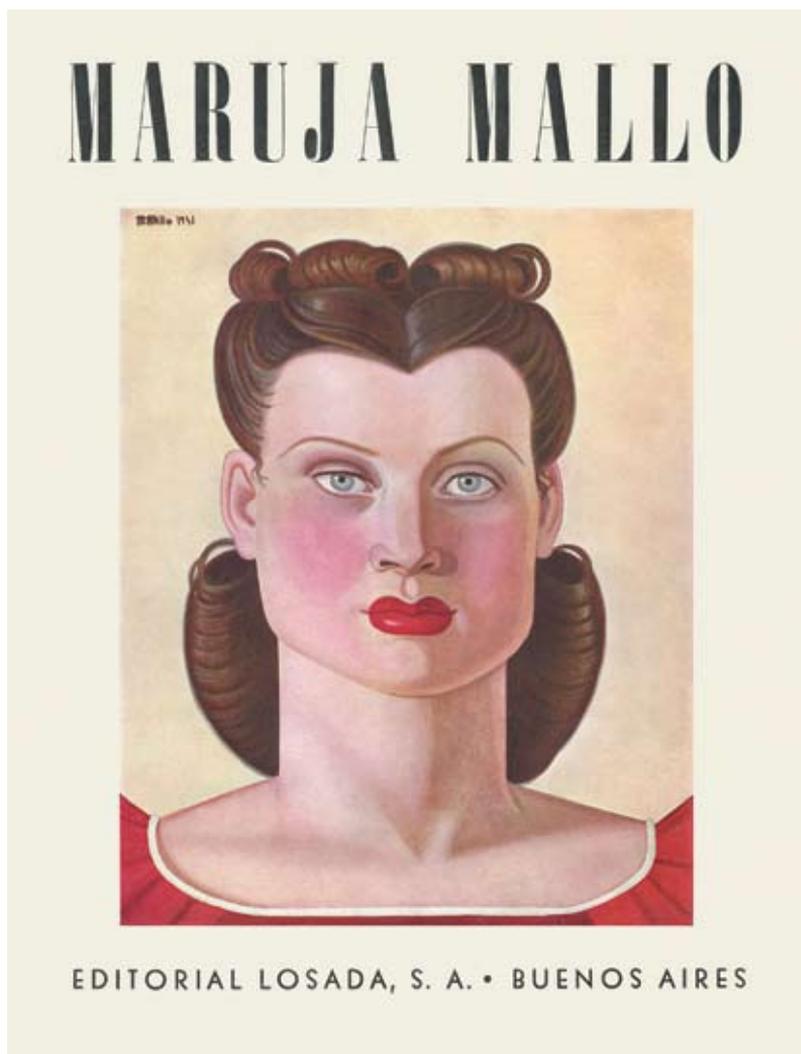
Mi querida y gran
 Carmencita: recibí muy
 bien el número y te
 envío de Elche.

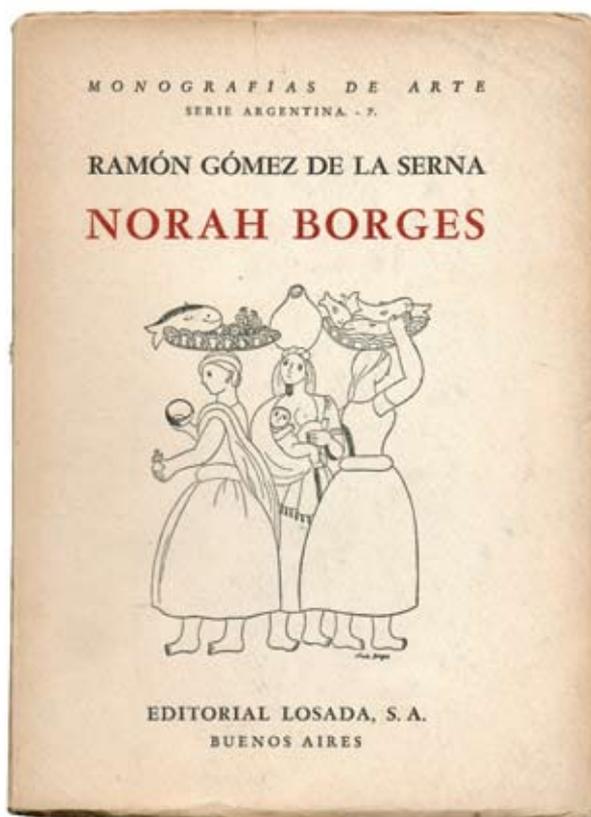
Lo escribo por que se
 hace difícil encontrarte
 por teléfono.

Te voy para el proximo
 "San Francisco, Magdalena
 y Calaveras", con muy inter-
 santes ilustraciones.

Aciseme cuando se lo envío.
 Con recuerdos a nuestra querida *nota bene*
 sobre de vta salud de *Retamón* *colind el 2 por 1943*
 Recuerdos de la usita

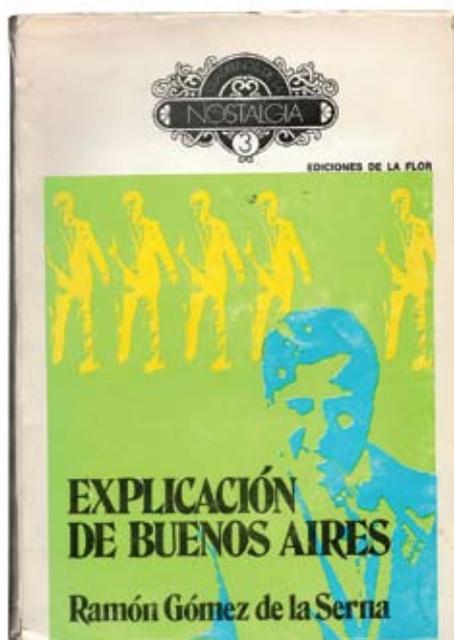
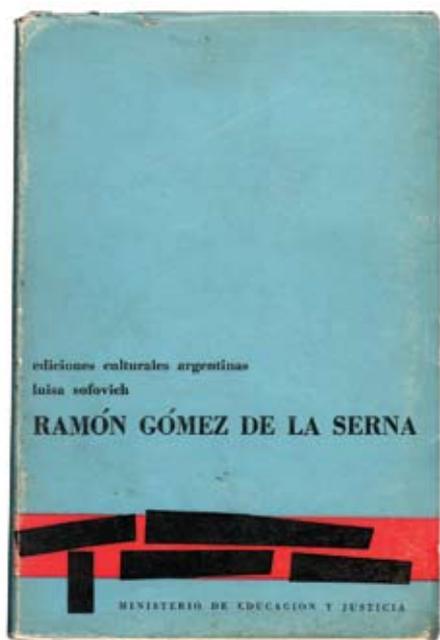
Ramón Gómez de la Serna, Carta a Carmen Valdés, s.d. [1944], manuscrito en tinta roja, papel amarillo, membrete impreso, 225 x 140mm. (FGS-ACV)







LA ATALAYA, Interior del escritorio de Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires en donde se observa el retrato de su esposa, Luisa Sofovich, hecho por él; copia de época, gelatina de plata, 223 x 182mm, 1947. (FGS-ACV)



Ramón Gómez de la Serna, antología, selección y prólogo de Luisa Sofovich.
Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962

Ramón Gómez de la Serna, *Explicación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor,
Cuadernos de la Nostalgia, 1975

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

AUTOMORIBUNDIA

1888-1948



EDITORIAL SUDAMERICANA

Bibliografía

Bibliografía de Ramón Gómez de la Serna¹

1937

La mujer de ámbar. Buenos Aires, Espasa Calpe

El cólera azul. Buenos Aires, Sur

1940

Greguerías 1940. Buenos Aires, Espasa Calpe

Greguerías 1940. Buenos Aires, Espasa Calpe. Segunda edición

1941

El caballero del hongo gris. Buenos Aires, Luis Mera

La mujer de ámbar. Buenos Aires, Espasa Calpe. Segunda edición

El turco de los nardos. Buenos Aires, Nuestra Novela

Retratos contemporáneos. Buenos Aires, Sudamericana

El doctor inverosímil. Buenos Aires, Losada

Pombo: biografía del célebre café y de otros cafés famosos. Buenos Aires, Juventud

1942

Azorín. Buenos Aires, Losada

Don Francisco de Goya y Lucientes. Buenos Aires, Poseidón

Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías. Buenos Aires, Espasa Calpe

Maruja Mallo. Buenos Aires, Losada

Mi tía Carolina Coronado. Buenos Aires, Emecé

1943

Ismos. Buenos Aires, Poseidón

Greguerías 1940-1943. Buenos Aires, Espasa Calpe

La mujer de ámbar. Buenos Aires, Espasa Calpe. Tercera edición

John Ruskin. Selección y prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Poseidón

La viuda blanca y negra. Buenos Aires, Poseidón

Don Diego Velázquez. Buenos Aires, Poseidón

Lo cursi y otros ensayos. Buenos Aires, Sudamericana

1944

Oscar Wilde. Selección y prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Poseidón

Don Ramón María del Valle-Inclán. Buenos Aires, Espasa Calpe

Doña Juana la Loca. Buenos Aires, CLYDOC

La Quinta de Palmyra. Buenos Aires, Losada

¹ Sólo libros editados en Argentina en vida del autor, en orden de aparición.

José Gutiérrez Solana. Buenos Aires, Poseidón

Retratos contemporáneos. Buenos Aires, Sudamericana. Segunda edición

1945

La mujer de ámbar. Buenos Aires, Espasa Calpe. Cuarta edición

Seis falsas novelas. Buenos Aires, Losada

Lope de Vega. Buenos Aires, La Universidad

Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías. Buenos Aires, Espasa Calpe. Segunda edición

Greguerías 1940-1945. Buenos Aires, Espasa Calpe

El dueño del átomo. Buenos Aires, Losada

Norah Borges. Buenos Aires, Losada

Nuevos retratos contemporáneos. Buenos Aires, Sudamericana

1946

Gollerías. Buenos Aires, Losada

El novelista. Buenos Aires, Poseidón

1947

El hombre perdido. Buenos Aires, Poseidón

Ismos. Buenos Aires, Poseidón. Segunda edición

Trampantojos. Buenos Aires, Orientación Cultural

El incongruente. Buenos Aires, Losada

La mujer de ámbar. Buenos Aires, Espasa Calpe. Quinta edición

Don Quijote de la Mancha. Reducción y prólogo por Ramón Gómez de la Serna. México, Hermes [en realidad: Buenos Aires, Sudamericana]

1948

El doctor inverosímil. Buenos Aires, Losada. Segunda edición

Automoribundia. Buenos Aires, Sudamericana

Azorín. Buenos Aires, Losada. Segunda edición

Don Ramón María del Valle-Inclán. Buenos Aires, Espasa Calpe. Segunda edición

1949

Interpretación del tango. Santa Fe, Ultreya

1950

Goya. Espasa-Calpe

El Greco. Buenos Aires, Losada

1952

Greguerías 1940-1952. Buenos Aires, Espasa Calpe

1953

Edgar Poe, el genio de América. Buenos Aires, Losada
Quevedo. Buenos Aires, Espasa Calpe

1954

Lope viviente. Buenos Aires, Espasa Calpe

1955

Antología: cincuenta años de literatura. Selección y prólogo de Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, Espasa Calpe, Poseidón, Emecé, Sudamericana

1957

Azorín. Buenos Aires, Losada. Tercera edición

1958

Seis falsas novelas. Buenos Aires, Losada. Segunda edición
Flor de greguerías 1910-1958. Buenos Aires, Losada

1959

La mujer de ámbar. Buenos Aires, Espasa Calpe. Sexta edición

1960

El Greco. Buenos Aires, Losada. Segunda edición

1961

El doctor inverosímil. Buenos Aires, Losada. Tercera edición

1962

Ramón Gómez de la Serna. Antología, selección y prólogo de Luisa Sofovich. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas



Índice onomástico

A

Adline, Julio: 151
 Aguirre Cerda, Pedro: 36
Ahora: 16, 38
 Aira, César: 49
 Alberdi, Juan Bautista: 46
 Alberti, Rafael: 18, 20, 23, 37, 304, 307
 Albert, Juan Carlos: 22, 24, 32, 91
 Alcázar, Baltasar de: 64-67
 Alcorta, Gloria: 296
 Alenza, Leonardo: 245
 Alfonso XIII: 293
 Alonso, Amado: 20, 37, 304
 Alonso, Fernando: 54
 Altamirano, Carlos: 55
 Álvarez, Arturo Jacinto: 50
 Alvear, Marcelo T. de: 35
Amanecer: 307
 Amigos del Arte: 16, 38, 47, 263, 302, 303
 Andreiev, Leonid: 103
 Ángeles Ortiz, Manuel: 312
 Apollinaire, Guillaume: 25, 49
 Aragón, François: 139
Argentina Libre: 20, 304
 Arias, Alfredo: 28, 61
 Arias López, María Elena: 54
 Artundo, Patricia: 32, 38, 54
 Ayala, Francisco: 23
 Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz):
 225, 307

B

Baeza, Ricardo: 20
 Bagaría, Luis: 146
 Ballent, Anahí: 37, 39
 Balzac, Honoré de: 28, 42, 138, 139
 Barbieri, Vicente: 53
 Bardesio, Orfila: 53
 Baroja, Pío: 19, 242
 Barondeau, Jeanne B.: 40
 Barradas, Rafael: 49
 Bartolozzi, Salvador: 314
 Bataille, Georges: 43

Baudelaire, Charles: 52, 141, 145, 146, 163,
 165, 256
 Becco, Horacio Jorge: 53
 Beethoven, Ludwig van: 94, 246
 Bellani Nazeri, Rodolfo: 50
 Benavente, Jacinto: 183, 311
 Bergström: 146, 147
 Berni, Antonio: 53
 Bertolozzi, Salvador: 261
 Bioy Casares, Adolfo: 23, 47, 51, 296, 304
 Blanchard, María Gutiérrez: 313
 Bolk, Louis: 68
 Bombal, María Luisa: 43, 279
 Bonet, Juan Manuel: 32
 Borges, Jorge Luis: 20, 23, 29, 36, 47, 51, 296,
 301, 302, 304, 305
 Borges, Norah: 173, 289, 304, 305, 315, 352
 Breton, André: 164
 Brönte, Charlotte: 50
 Brughetti, Romualdo: 52, 53
 Bullrich, Julia: 296
 Burgos, Carmen de: 302
 Butler, Horacio: 42, 53

C

Cajal, Ramón: 183
 Calder, Alexander: 129, 165, 166, 169
 Campoamor, Clara: 50
 Campos Menéndez: 43
Caras y Caretas: 15, 20, 301-303, 307
 Carlos V.: 163
 Carpena, Elías: 53
 Carril, Adelina del: 39, 296, 302
 Carril, Delia del: 39
 Carril, Juana del: 39
 Carril, Salvador María del: 39
 Casas, Álvaro de las: 37, 43
 Castillo, Ramón: 35
 Castro, Américo: 23
 Cattaruzza, Alejandro: 37
 Cervantes Saavedra, Miguel de: 22, 63, 173,
 197-200, 262, 305
 Chacel, Rosa: 20, 37, 304

- Chagall, Marc: 312
 Chanel, Cocó: 50
 Chanel, Gabrielle "Cocó": 50
 Chesterton, Gilbert Keith: 253
 Chevalier, María Angélica: 43
 Chicharro, Eduardo: 261
 Chopin, Frédéric: 45, 139, 256
 Cieza de León y Acosta, Pedro: 85
 Cimorra, Clemente: 37
 Cocteau, Jean: 134
Columna: 20, 304
Contorno: 44, 55
 Correo Literario: 19, 52
 Cortázar, Julio: 32, 47, 219, 308
 Cortés, Hernán: 262
Criterio: 52
Crítica: 17, 36, 45
 Croce, Marcela: 54
 Cuadrado, Arturo: 19
 Cuadrado, Ildefonso: 312
- D**
- Daguerre, Louis: 138-140
 Dalí, Salvador: 23, 165, 193, 306
 Dalmau de Ghioldi, Gladys: 28
 Damesón, Andrés: 37
 D'Anunzio, Gabriel: 133, 160
 Delfino, Augusto Mario: 48, 286
 Dickens, Charles: 138
 Diderot, Denis: 243
 Diego, Gerardo: 19
 Dieste, Rafael: 20, 37, 304
 D'lturbide, Juana: 21, 52, 287, 289, 315
 Divino Morales, el (Luis de Morales): 202, 203
 Don Goyo: 302
 D'Ors, Eugenio: 136
 Drouard, Alain: 46
 Dryden, John: 243
 Duarte, Eva: 306
 Duchamp, Marcel: 29
 Dumas, Alejandro (h): 205
 Dumas, Carlos Alberto "el Gato": 40
 Durero, Alberto: 192
- E**
- Editorial Losada: 307
 Editorial Poseidón: 91, 304, 305, 307
 Editorial Sudamericana: 307
 El Divino Morales (Luis de Morales): 200-202
 El Greco: 31, 173, 176, 177, 295, 306, 312, 313, 352, 353
El Hogar: 20, 30, 303, 307
 Elizalde, Elena Sansinena de: 263, 293, 302, 303, 306
El Mundo: 18-22, 25, 26, 30, 302, 303, 305-307
 Emecé: 21, 36-38, 55, 305, 307, 351, 353
 Ernst, Max: 193
 Espasa Calpe: 18, 21, 219, 283, 303, 307, 351-353
 Espronceda, José de: 74, 245
 Eyzaguirre Herzl, José: 39-43, 45, 46, 52, 275, 276, 280-284, 286, 291, 293, 296, 297, 304
- F**
- Falla, Manuel de: 19, 304
 Felipe el Hermoso: 163
 Felipe II: 83, 84, 148, 149, 150, 201, 203
 Felipe, León: 304
 Felipe V: 65
 Fernández de Oviedo, Gonzalo: 74
 Fernández Moreno, César: 53
 Fernández, Ramón: 101
 Ferrari, Nélida: 40, 52, 285, 287, 315
 Ferreyra Basso, Juan G.: 53
 Fontenelle, Bernard le Bouvier de: 243
 Fortún, Elena: 37
 France, Anatole: 74
 Franco, Alberto: 46, 53
 Franco, Francisco: 20, 22, 24, 36, 53, 306
 Fratellini, Alberto: 98, 313
 Fratellini, Francisco: 98, 313
 Freitas, Newton: 66
- G**
- Galdós, Benito Pérez: 312
 García, Carlos: 18, 32
 García Hernández: 150, 151

- García, María Amalia: 38, 54
 Gay Lussac, Joseph Louis: 139
 Gerchunoff, Alberto: 43
 Germani, Gino: 55
 Giglio, Ágata: 39
 Gironde, Oliverio: 16-18, 21, 276, 301-304
 Girri, Alberto: 53
 Giusti, Roberto: 51
 Gómez de la Serna, Ramón: 15-30, 32, 43, 48-51, 54, 58, 61, 91, 129, 173, 219, 275-277, 279-282, 284, 285-294, 296-298, 301, 303, 304, 306-308, 311, 313, 315, 351-353
 Gómez Ocerín, J.: 161
 Góngora y Argote, Luis de: 51
 González, Felipe: 158
 González Lanuza, Eduardo: 26, 27, 50, 51
 González Pecotche, Carlos Bernardo: 41
 Gorelik, Adrián: 37, 39
 Goya y Lucientes, Francisco de: 19, 21, 140, 173, 194-196, 197, 212, 213, 215, 225, 235, 245, 285, 293, 295, 304-306, 312, 351, 352
 Granjel, Luis: 32
 Greco, Martín: 15, 32
 Greco, el (Domenikos Theotokopoulos): 15, 31, 173, 175-178, 201, 202, 209, 243, 280, 290, 293, 295, 306, 312, 313, 352, 353
 Gris, Juan: 22, 23, 305
 Guerra Junqueiro, Abilio: 179
 Guilbert, Yvette: 133
 Guillén, Jorge: 19
 Guilmain, Andrés: 27
 Güiraldes, Ricardo: 39
 Gutiérrez Solana, José: 21, 22, 173, 213-215, 284, 305-307, 312, 315, 352
 Guy de Maupassant: 173, 204, 205, 207, 313
- H**
 Halperín Donghi, Tulio: 36
 Harris, Frank: 205
 Hauptmann, Gerhart: 254
 Herraiz, Ismael: 24
 Heuer, Jacqueline: 32
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: 243
 Homero: 135
 Humboldt, Alexander von: 139, 140
- I**
 Ibáñez, Vicente Blasco: 311
 Imago Mundi: 55
 Inca Garcilaso de la Vega: 228
- J**
 Jiménez, Juan Ramón: 18, 19, 306
 Jonquieres, Eduardo: 53
 Jung, Carl Gustav: 253
 Justo, Agustín P.: 35
- K**
 Kant, Immanuel: 45, 46
 Keyserling, Hermann: 297
 Klee, Paul: 165
- L**
 Lafleur, Héctor: 54
 Lagos, Alberto "Turco": 40, 43
La Nación: 15-21, 23, 24, 30, 35, 37, 38, 52, 54, 61, 286, 293, 302, 304-306, 308
La Razón: 15, 301, 302
 Larra, Mariano José de: 143
 Larreta, Enrique: 293
 Lazcano Tegui, vizconde de: 302
 Ledesma, Jerónimo: 35, 35, 54
 León, María Teresa: 18-20, 37, 307
 Levillier, Roberto: 296
 Lope de Vega, Félix: 31, 63, 173, 183, 304, 305, 307, 313, 352, 353
 López de Gomara, Francisco: 262
 López Llausás, Antonio: 293, 306
 López Molina, Luis: 32
 Losada, Gonzalo: 308
 Loti, Pierre: 205
 Luzuriaga, Lorenzo: 19
Lyra: 20, 22, 30, 305

M

Machado, Antonio: 178, 184, 185, 188, 312
 Machado, Manuel: 178, 179, 181, 183, 184, 188, 312
 Madrazo, Pedro de: 148
 Maeztu, María de: 22
 Mainer, José Carlos: 29, 275
 Mainer, José-Carlos: 32, 275
 Mallea, Eduardo: 20, 37, 53, 302, 303
 Mallo, Maruja: 19, 173, 304, 307, 351
 Manet, Édouard: 251
 Marañón, Gregorio: 19, 242
 Marechal, Leopoldo: 302
 Marinetti, Filippo Tommaso: 49
 Marquerie, Alfredo: 248
 Martínez, David: 53
 Martínez Estrada, Ezequiel: 46
 Martínez, Julián: 297
 Martín Fierro: 16, 29, 50, 51, 301, 302
 Martini, Alberto: 173, 191, 194
 Martini, Simone: 282
 Masoch, Sacher: 50
 Massa, Pedro: 27
 Mazzetti Gardiol, Rita: 24
 Meléndez, Luis: 153
 Membrives, Lola: 303
 Mendl, Lady (Elsie de Wolfe): 50
 Menéndez Pelayo, Marcelino: 161
 Merli, Joan: 19, 21-23, 37, 38, 91, 304
 Meumann, Ernst: 45
 Millet, Jean François: 206
 Miquelarena, Jacinto: 19
 Mme. Stael (Anne-Louis Germaine Necker): 141
 Mónaco Estrada, Luis Bernardo: 297
 Mondrian, Piet: 165
 Monroe, Marilyn: 50
 Montero, Felipe: 40
 Moratín (Leandro Fernández de Moratín): 244
 Moréas, Jean: 184
 Morla, Bebé (María Manuela Vicuña de): 293
 Morse, Samuel: 139, 140
 Mujica Láinez, Manuel: 36, 49, 50
Mundo Argentino: 15, 30, 301

Muñoz Molina, Antonio: 29

Munthe, Axel: 206

N

Navarro, Raúl: 46
 Neruda, Pablo: 36, 39, 304, 307
 Niepce, Nicéforo: 139
 Nietzsche, Friedrich: 69, 242

O

Obligado, Pedro Miguel: 233
 Ocampo, Silvina: 47, 296
 Ocampo, Victoria: 36, 296, 297, 302, 303
 Oderigo, Néstor: 47
 Oliver, María Rosa: 37, 43
 O'Neill, Eugenio: 50
 Orozco, Sebastián de: 63
 Ortega y Gasset, José: 19, 51, 68, 239, 269, 302, 304, 305
 Ortiz, Roberto: 35

P

Páginas de Columba: 20, 303
 Pahissa, Jaime: 304
 Parkhurst Ferguson, Priscilla: 46
 Pasamanick, Luisa: 53
 Passy, Frédéric: 206
 Paz, Inés de: 38
 Pereira, Juan Manuel: 32
 Pérez de Ayala, Ramón: 22
 Perón, Juan Domingo: 15, 22-24, 26, 36, 54, 297, 305-307
 Perón, Eva: 54, 306
 Pettoruti, Emilio: 304
 Picasso, Pablo: 49, 259
 Pirandello, Luigi: 253
 Pitigrilli: 312
 Pizarnik, Alejandra: 53
 Pla, José: 24, 27
 Plinio: 122
 Plus Ultra: 15, 38, 200, 301
 Poe, Edgar Alan: 28, 30, 31, 139, 173, 193, 266, 280, 282, 283, 303, 307, 311-315, 353

- Prieto, Adolfo: 38
 Prieto, Martín: 51
Proa: 16, 301
 Prost, Henri: 40
 Provenzano, Sergio: 54
 Pushkin, Aleksandr: 142, 143
- Q**
- Queirós, Eça de: 43
 Quevedo, Francisco de: 31, 63, 64, 173, 243, 289, 305, 307, 313, 315, 353
- R**
- Ramos, Ana de: 25
 Ramos, José Ignacio: 25
 Ramos, Samuel: 263
 Regoyos, Darío de: 312
 Reinhardt, Max: 254
Revista de Occidente: 68, 301, 302
 Reyes, Alfonso: 17, 18, 161
 Rimbaud, Arthur: 52, 165
 Rivas Panedas: 248
 Rivera, Diego: 239, 259-263, 291, 306
 Rivera, Jorge: 37, 38
 Roca, Victorica: 43
 Rojas Paz, Pablo: 50
 Romero, Francisco: 37
 Roosevelt, Franklin D.: 46
 Rosas, Manuelita: 294
 Rostand, Jean: 69
 Rousseau, Jean Jacques: 243
 Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento): 184
 Ruskin, John: 22, 132, 156, 173, 305, 351
- S**
- Saavedra Zelaya, Mercedes: 47
Saber Vivir: 18, 20, 21, 23, 25-32, 35-42, 44-55, 57, 58, 61, 63, 67, 71, 73, 77, 82, 85, 91, 93, 96, 101, 110, 117, 120, 129, 131, 137, 141, 145, 148, 151, 154, 157, 163, 167, 173, 175, 178, 191, 194, 197, 200, 204, 207, 212, 219, 221, 224, 227, 230, 234, 239, 241, 249, 252, 256, 259, 263, 268, 270, 275-277, 279-293, 298, 304, 305, 307, 309, 311, 315
 Sagastizábal, Leandro de: 38
 Salaverria, José María: 19
 Salinas, Pedro: 19
 Sánchez Cotán, Juan: 153
 Sarlo, Beatriz: 55
 Savarin, Brillat: 43, 46
 Schwartzstein, Dora: 36
 Scott, Walter: 138
 Sebreli, Juan José: 38
 Seibel, Beatriz: 49
 Seoane, Luis: 19, 304, 307
 Serrano Plaja, Arturo: 23
 Shakespeare, William: 93, 193, 243
 Shaw, Bernard: 312
 Shelley, Mary: 50
 Sileno (Pedro Antonio Villahermosa y Borao): 146
 Silva, Clara: 53
Síntesis: 302
 Sirio, Alejandro: 45
 Snyders, Frans: 152
 Sofovich, Bernardo: 32, 308
 Sofovich, Luisa: 16, 19, 23, 30, 32, 50, 267, 276, 279-296, 298, 302-304, 306-308, 312, 313, 353
 Soiza Reilly, Juan José: 302
 Spragg, Shilley: 70
 Starobinski, Jean: 49
 Stendhal (Henry Beyle): 141, 243
 Suero, Pablo: 16, 17, 303
Sur: 16, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 30, 35, 36, 38, 44, 51, 52, 54, 74, 230, 302-304, 351
 Svanascini, Osvaldo: 47, 52, 53
- T**
- Tailhade, Laurent: 243
 Terán, Oscar: 55
 Thibaudet, Albert: 40
 Tiempo, César: 20, 306, 307
 Tiziano (Tiziano Vecellio): 148-150, 202
 Torre, Guillermo de: 18-20, 32, 37, 51-53, 302, 304, 307, 315, 353

Trelle, Fernando de: 35
Tuñón, Raúl González: 303

U

Umbral, Francisco: 32, 219
Unamuno, Miguel de: 31, 161, 173, 179, 181,
183, 207-211, 242, 307, 311, 313

V

Valdés, Carmen: 23, 25, 28-31, 39-42, 44, 47,
52, 54, 91, 129, 239, 273, 275-277, 279,
285, 291-293, 304, 305
Valle Inclán, Ramón del: 183, 188, 234, 305
Van Gogh, Vincent: 22, 43, 211, 305
Varela, Lorenzo: 19, 307
Vedia y Mitre, Mariano de: 37, 43
Velásquez, Diego: 96, 173, 305
Vera, María Cuevas de: 302
Verbum: 55
Verlaine, Paul: 243

Vinci, Leonardo da: 201
Virgilio: 135
Voltaire (François Marie Arouet): 243
Voronoff, Sergio: 69

W

Wilcock, Rodolfo: 53
Wilde, Oscar: 184, 243, 305
Willson, Patricia: 38

X

Xaudaró y Echau, Joaquín: 146

Y

Yañéz, María Flora: 39

Z

Zlotescu, Ioana: 15, 16, 32, 58
Zuleta, Emilia de: 36

Fundación Espigas

Serie Documental

2003

Proyectos - sobre el discurso de mi
Margarita Paksa

2004

El arte francés en la Argentina. 1800-1950
Organización de Patricia M. Artundo
Ensayo de María Isabel Baldasarre

Atalaya. Actuar desde el arte
Introducción y organización de
Patricia M. Artundo

Jufo Rinaldini. Críticas extemporáneas
(facsimilar del libro publicado en 1921)

2005

Ruth Benzacar
Introducción y organización de
Daniel Larriqueta
Texto de Victoria Verlichak

2006

El arte flamenco y holandés en la Argentina
Introducción y organización de
Ángel M. Navarro

El arte español en la Argentina. 1800-1960
Investigación, selección y organización de
Patricia M. Artundo
Ensayo histórico de Roberto Amigo

*Maestros y discípulos. El arte argentino
desde el archivo Mario A. Canale*
Organización y ensayos de Roberto Amigo
y María Isabel Baldasarre

2007

*Jufo Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura
y política*
Organización de Patricia M. Artundo
y Cecilia Lebrero

2008

*Escritos de vanguardia. Arte argentino de los
años 60 (versión en español)*
Organización de Inés Katzenstein, ed. The
Museum of Modern Art, Fundación Proa y
Fundación Espigas

*El coleccionismo de arte en Rosario.
Colecciones, mercado y exhibiciones,
1880-1970*
Organización de Patricia Artundo
y Carina Frid. Textos de Analia V. Dell'Aquila,
Pablo Montini, Valeria Príncipe,
Guillermo Robles y María Eugenia Spinelli

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) fue uno de los más importantes escritores de lengua española del siglo XX. Publicó un centenar de libros, en los que incursionó en casi todos los géneros e inventó otros, como la *greguería*. El apogeo de su renombre internacional corresponde a las décadas de 1920 y 1930, cuando se constituyó en el principal divulgador de los movimientos de vanguardia en el ámbito hispánico. Con el advenimiento de la Guerra Civil se refugió en Argentina, donde colaboró con numerosas publicaciones periódicas, entre ellas, *Saber Vivir*.

Esta excepcional revista ilustrada, dirigida por José Eyzaguirre y Carmen Valdés, apareció en un momento fundamental de la industria editorial argentina (1940-1956) y reunió a escritores y artistas plásticos de renombre, como Rafael Alberti, Jorge Luis Borges, León Felipe, Oliverio Girondo, Pablo Neruda, Emilio Pettoruti, Luis Seoane y Guillermo de Torre. Pese a ello, ha permanecido casi desconocida hasta ahora. Fundación Espigas, al incorporar el importante archivo personal de Carmen Valdés, inicia la revalorización de esta significativa revista.

El presente volumen, introducido por dos ensayos críticos y abundantemente ilustrado, rescata más de cincuenta textos de Gómez de la Serna destinados a *Saber Vivir* (en su mayoría nunca reeditados), así como correspondencia privada y textos inéditos, que arrojan una insospechada luz sobre grandes figuras intelectuales de España y América.